اللغة - الهوية

مدير التحرير

أوّل اللغة الكلام، وآخر اللغة الكلام، كان الكلام في البدء لغة أولية للتعبير عن حاجات بسيطة وحسّية ضمن أفراد أو جماعة محدّدة، لتتجمّع شيئاً فشيئاً إلى أن يصبح الكلام لغة لقبيلة، ويتجمّع الكلام من هنا وهناك ليُصبح لغة أمة، والأمم تتصارع بلغاتها مثلما تتصارع على السيادة في أي شيء آخر، فاللغة هوية الأمة، وفيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك يستمرّ الحاضر والمستقبل باستمرار الكلام، فاللغة التي لا تتكلّم كالحيّ الذي لا يتنفّس، واللغات كالأفراد تتجاور وتتحاور وتتصارع، ويكون فيما بينها حدود وسدود، ولكلّ منها أسرارها وكنوزها ومقدّساتها التي لا يجوز المساس بها، فإذا تهاونت في ذلك آلت إلى الزوال، ولذلك يخشى علماء اللغة من زيادة المفردات الدخيلة في معجم أيّ لغة، لأنّ ذلك يضر بالأصالة، وهو مؤشّر على التراجع أو المرض؛ إلا إذا كانت هذه اللغة قادرة فعلاً على تحويل ما هو غريب إلى قريب، ولكلّ لغة أساليبها في ذلك، كالمحافظة على أوزان المفردات في اللغة العربية، واستخدام السوابق واللواحق في مفردات بعض اللغة، ويتباهى بعض الدارسين في علم اللغة المقارن بأن كثيراً من مفردات لغتهم انتشرت في هذه اللغة أو تلك.

وإذا كان على ذمّة الراوي والراوي ثقة، فإن ذلك يكتسب صدقاً وارتياحاً وطمأنينة، وقد روى الأديب الأردني البدوي الملثّم (يعقوب العودات 1909 ـ 1971) في كتابه «سليمان البستاني والإلياذة» أنّ صاحب الترجمة سليمان (1856 ـ 1925) كان يتقن

خمس عشرة لغة بالتمام والكمال فضلاً عن إتقان لغته العربية إتقاناً منقطع النظير، كما هي الحال في أسرته اليازجية، ويُقال إنه أوقف ترجمة «الإلياذة» فترة حين صادف في النص الأصلي بعض المقاطع التي تحتاج منه إلى معرفة أفضل باليونانية القديمة، فالتزم كاهناً خبيراً بها، ودرسها على يديه، ثمَّ عاد إلى عمله، وقيل أيضاً إنّه كان شغوفاً بمعرفة أسرار اللغات ودقائقها وكنوزها، حتى إنَّه أتقن لغة الغجر، وكانت شفهية بلا حروف أو أبجدية، فأزمع أن يضع لها أبجدية خاصة بها، ولكنَّ القدر عاجله بعد أن حرمه من بصره، إلى هنا والأمر لا يبدو غريباً أو نادراً على إنسان نذر نفسه لمعرفة اللغات، وهو ليس متعذّراً على طلاّب العلم وكهنته ونسّاكه في عصر كان فيه للعلم شأن أيّ شأن، ثم إنَّ هذه الحال لا تقتصر على فرد محدّد في عصر النهضة، وإنمّا هي تنسحب على سواه من أرباب المعرفة، وليس البستاني سوى أنموذج لهؤلاء، وإن لم يصل سواه بالضرورة إلى هذا العدد من اللغات، فمنهم من أتقن أربع أو خمس أو عشر لغات، ومنهم مارون النقاش وطه حسين وسواهما في عصر كانت فيه وسائل الاتصالات عادية وبسيطة وضعيفة، وليست كما هي عليه اليوم من عصر الترجمة الفورية والاختصاصات السريعة والدقيقة والاتصالات الفورية والترجمة الإلكترونية إلى غير ذلك من وسائل تهيّئ الراحة والخدمات للعقل البشري، وتنوب عنه أحياناً في كثير من وظائفه.

والمعروف أيضاً أن جبران خليل جبران (1883 ـ 1931)، وهو من أشهر كتاب العرب في العصر الحديث، قد استفاد من معرفته القريبة للإنكليزية والفرنسية، حين عاش مع أهله في بوسطن، ودرس الرسم في باريس، ثم كتب قسماً كبيراً من أعماله الأدبية باللغة الإنكليزية متجهاً إلى جمهور أوسع وآخر بعد أن ذاع صيته في أرجاء الوطن العربي، ويقال إنّ ماري هاسكل قد أعانته في نقل بعض العبارات الشديدة الخصوصية بالشعب الأمريكي بعد أن استعصت على جبران نفسه، ونجح جبران، وبخاصة في كتاب «النبيّ» أيّ نجاح، ولكن ذلك لا يعود إلى معرفته بهذه اللغة أو تلك، وإنما يعود إلى الروح الشرقية التي اتصف بها الكتاب من دفء وحنان وصوفية رضعها جبران من ثدي أمه، كما رضعها أبناء شعبه من التاريخ والتراث والانتماء والاعتزاز بالتراب والهواء والشمس والينابيع والحكايات والعادات والتقاليد، ولذلك كان كتاب «نبيّ من لبنان» لماري هاسكل.

ومن طريف ما سمعت في هذا المجال أنَّ أحد أساتذة اللغة الفرنسية في جامعة دمشق، وهو ممن توفّاه الله وكان قديراً في مادته، أخذ عليه أحد أصدقائه العارفين بهذه اللغة من حيث النطق أنَّ في لهجته شيئاً غريباً بعض الشيء عن لهجة الفرنسيين، فتيسّر له أن يجيب صديقه مباشرة بأنه يتكلم الفرنسية بلهجة طرطوسية (بلده)، ومن هنا يمكننا أن نقول إنَّه من المتعذّر علينا أن نستبدل لساناً بلسان ولغة بلغة استبدالاً نهائياً وتاماً، كما يتعذر علينا أن نستبدل قوماً بقوم وأهلاً بأهل ونسباً بنسب وعادات بعادات، كما يتعذّر علينا أن نبدّل جلودنا ووجوهنا وأسماءنا وطباعنا، صحيح أنَّ المرء قد يمرّ أحياناً بلحظات غضب أو ثورة على الحياة والعادات والتقاليد والنظم والقوانين والأعراف، ويحمل أمتعته ويهاجر إلى بلاد الله الواسعة، ويضطر إلى مغادرة الأهل والتراب، وقد يصيب نجاحاً في تغيير الحال، فيصبح ثرياً بعد فقر ووجيهاً بعد ضعة، ولكن إذا كان العمر لا يُعاد مرتين فإن هذا الإنسان نفسه يدرك فوق ما يدرك سواه بأنه أضاع عمره في الغربة.. عبارة يردّدها كثيرون، ونحن لا ندرك معناها، ونسخر منها أحياناً، ولكنها حقيقة التجربة الصادقة، فمرارات الاغتراب قاسية، ولذلك كان الحنين في شعر البارودي وفي الشعر المهجري نتيجة لتجارب ليست مجانية، سواء أكان هذا الحنين إلى الأهل أو الحبيبة أو الوطن، واللوعة التي اكتوى بها شاعر حمص نسيب عريضة، وهو يحنّ إلى حمص أمّ الحجارة السود، معروفة لدى القاصي والداني، ولذلك نستطيع أن نتوقّف هنا عند بيت من الشعر لننشده دون أن نجرؤ على الاقتراب من شرحه أو تفسيره، لأنّه يخبئ طاقة تكتنز بتجربة شعرية هائلة مع أنّه بيت بسيط وتقريري وخطابي:

بلادي وإنْ جارتْ عليَّ عزيزةٌ وأهلي وإن ضنّوا عليَّ كرامُ

نخلص هنا إلى القول إن المرء يتقن لغتين أو أكثر، وهذا أمر طبيعي ومألوف، ولكن الأمر الذي نتناساه دائماً أنَّ بين اللغة وأهلها صلات أخرى فوق الإتقان والمعرفة والتداول والترجمات، وهو الألفة وصلات الرحم والتاريخ والانتماء، وهذا لا يتوافر إلاّ في حالات الحبّ والعشق والدفء والحنان والأمومة والخصوصية، وهذا ما يسمى الهوية التي تتعذر على المطابقة في الترجمات الأدبية بين النصّ المرسل والنصّ المتلقّي. ■

الروح والخطاف

تأملات في غايات التاريخ الأدبي وطرائقه

فرانكو موريتي

ت. د. ثائر ديب

تعريف بالكاتب:

فرانكو موريتي أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درَّس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة. اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمام خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، والسينما، وتداخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول «علامات أُخذت على أنها أعاجيب» عام 1983 وكرَّسه كصوت أصيل يمثّل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية ـ جيمس جويس، ت.س إليوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دويل، وسواها الكثير ـ لكي يحلل في آن معاً كلاً من التاريخي والبلاغي، ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لوكاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو وسواهم.

في كتابه الثاني «حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية» (1987) يحلّل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

وفي كتابه الثالث، «ملحمة حديثة: النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز» (1996)، يقدّم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أمّا كتابه الرابع «أطلس الرواية الأوروبية 1800 ـ 1900» (1988) فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدِّماً مئة خارطة لما يمكن أن ندعوه بـ«الجغرافيا الأدبية للحداثة»، وكاشفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركّز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع «مركز دراسات الرواية» الذي يديره موريتي في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرّس منذ العام 2000.

تأمّلات في غايات التأريخ الأدبي وطرائقه

الشكل قوّة

(هوبز، اللوياثان)

1ـ البلاغة والتاريخ

«البلاغةُ أشبه بفرعٍ... من العلم يُعنى بسلوكٍ يحقّ لنا أن ندعوه سياسياً». تمثّل كلمات أرسطو هذه (في كتابه الخطابة) نوعاً من الإشارة المسبقة إلى تلك البحوث التي شهدتها العقود القليلة الماضية، ورَمَتْ إلى إلقاء الضوء على تلك الأعراف البلاغية التي توجد من أجل تلبية متطلبات اجتماعية على وجه التحديد. ولقد سبق لكينيث بورك أن قال عام 1950: «ينبغي لـ البلاغة أن تقودنا عبر التزاحم، وشِجارات السوق، وهبّات الحظيرة الإنسانية واحتداماتها، والأخذ والعطاء، وخطّ الضغط والضغط المضاد المتراخي، والمعارك الكلامية، وعبء التملّك، وحروب الأعصاب، والحرب.... فذراها المثالية غالباً ما يكتنفها النزاع كشرطٍ لتعبيرها المنظّم، أوتجسيدها المادي. وكونيتها ذاتها تتحول إلى سلاح متحزّب. ولا يحتاج المرء لأن يمحّص مفهوم «الوحدة» بتلك الدقّة الزائدة كيما يرى مقابله الساخر، الانقسام، مُتَضَمَّناً فيه عند كلّ منعطف. البلاغة معنيّة بحالة بابل بعد السقوط. ومساهمتها في «سوسيولوجيا المعرفة» لا بدّ أن تمضي بنا في الغالب إلى مناطق الحقد والكذب الكئيبة»[1]. وهذا ما قاله أيضاً ،عام 1968، جوليو بريتي، الذي يقف في القطب المقابل لبورك: «الخطاب البلاغي هو خطاب موجّه إلى جمهور خاص (وأُفَضِّلُ القول إلى جمهور «محدّد»)..... بعبارة أخرى، يبدأ الحجاج البلاغي من افتراضات مسبقة وكذلك من مشاعر، وانفعالات، وتقويمات ـ بكلمة، من «آراء» (doxai) ـ يُفْتَرَض بها أن تكون حاضرة وفاعلةً لدى جمهوره». وأبعد من ذلك، يقول بريتي في معرض تعليقه على بعض المقاطع في كتاب منطق بور رويال[*]: «يبرز هنا شيئان اثنان على وجه الخصوص: أولهما

(1) كينيث بورك، بلاغة الحوافز، نيويورك 1950، ص 23.

(*) «منطق بور رويال» هو الاسم الشائع لكتاب المنطق، أو فنّ التفكير، وهو نصّ ذو أهمية بالغة نشره أنطوان أرنو وبيير نيكول في العام 1662 غُفْلاً من اسم المؤلّف. وكان هذان الاثنان عضوين

هو الطابع الانفعالي الذي يشكّل أساس هذه الضروب من الإقناع غير العقلاني، وهو طابع انفعالي تشير إليه بشيء من الفجاجة عبارات ومفردات مثل «حبّ الذات»، و«المصلحة»، و«النّفع»، و«الهوى»، لكنه طابع محدّد تماماً على الرغم من ذلك.... وثانيهما هو الطابع الاجتماعي النمطي لهذه الأشكال من الصوفية: فهي مرتبطة بعلاقات الإنسان بسواه من البشر ضمن الأمة، أو الجماعة الاجتماعية، أو المؤسسة. وهذا الطابع الاجتماعي يقف في تضاد مع الكونية التي يتّسم بها الإقناع العقلاني»[1].

للبلاغة طابع اجتماعي، انفعالي، تحزّبي، وباختصار طابع تقويمي. وأن تدفع أحداً ما إلى حمل قناعة معينة هو أمر يختلف تماماً عن أن تقنعه بها عبر إثبات صحتها. فالهدف، في الحالة الأولى، ليس أن تثبت حقيقةً تقع بين الذوات وخارجهم بل أن تستجلب الدعم لنظام معيّن من القيم. وفي القرن السابع عشر ـ الذي شهد أول تفتّح كبير للعلم التجريبي، وشهد في الوقت ذاته انهيار كلّ «عضويّة» اجتماعية في القتال الذي دار حتى الموت بين العقائد والمصالح المختلفة ـ كان إدراك هذا التعارض حاداً إلى أبعد الحدود. وبحسب منطق بور رويال، فإنّنا: «لو تفحّصنا عن كثب ما يدفع الناس إلى التعلّق برأي ما دون سواه، لوجدنا أن ذلك لا يرجع إلى نفاذ الحقيقة وقوة الحجّة؛ بل إلى ما يتصل بحبّ الذات والمصلحة، والهوى. ذلك هو الثقل الذي يرجّح الكفّة، ويفصل في معظم شكوكنا، وهو ما يهزّ أحكامنا هزاً عنيفاً ويرغمنا على التوقف عندها. نحن لا نحكم على الأشياء بما هي عليه بل بما نراها عليه: فالحقيقة والمنفعة هما شيء واحد بالنسبة إلينا»[2](*).

بارزين في الحركة الإصلاحية الدينية الجانسنية التي تركّزت حول دير بور رويال في فرنسا. وقد أسهم باسكال في أجزاء هامة من الكتاب.

(1) جوليو بريتي، Retorica e logica، تورين 198، ص 157 و163 ـ 164.

(2) أنطوان أرنو وبيير نيكول، La logique ou l'art de penser، 1662 ـ 1683، الجزء الثالث، الفصل 20.

(*) بالفرنسية في النصّ الأصلي:

«Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les homes plûtot opinion qu'à une autre, on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité & la force des raisons; mais quelque lien d'amour proper, d'interêt, ou de passion. C'est le poids qui emporte la balance, & qui nous détermine dans la plupart de nos doutes; c'est ce qui donne le plus grand branle à nos jugements, & qui nous y arête le plus fortement. Nous jugeons des choses, non par ce qu'elles

لقد تناولنا إلى الآن ما للأعراف البلاغية من طابع اجتماعي. لكن هذا الحجاج يصحّ أيضاً على الأعراف الأدبية. فالبلاغة تُعنى بنشاطات كثيرة ومختلفة (مثل القانون، والسياسة، والأخلاق، والإعلان...) ومن الخطأ أن نقصرها على الأدب وحده، غير أنّ الخطاب الأدبيّ محتوىً تماماً ضمن الميدان البلاغي. وكما يقول بريتي في مقطعٍ لا تشوبه شائبة: «الخطاب التبييني (epideictic)(*)، الذي كان الأقلّ قيمة في العصور القديمة (لأنه على وجه الدقّة الأشدّ... «بلاغة» بالمعنى التبخيسيّ) هو في هذه الأيام ذلك الخطاب الذي يحظى بأعظم الأهمية؛ بل يمكن القول إنّه في فلسفة الثقافة الحالية الخطاب الوحيد الذي يسترعي الاهتمام، وذلك تحديداً لأنه لا يتّسم بغايات عملية ضيقة، بل بهدفٍ ثقافي، «Paedeutic». وقبل ذلك كلّه لأنّه يقدّم جنس الخطاب الأدبي نثراً. وهو يتعلّق بقيم أخلاقية، وبقيم حضارةٍ ما بوجهٍ عام. ويهدف إلى تعزيز المواقف (المشاعر) واستنهاضها ليس فيما يتعلّق بقرار عارض (قانوني أو سياسي) وحسب، بل فيما يتعلق بالقيم العظيمة التي تصنع حضارةً. وبسببٍ من طابعه غير العملي على وجه الدقّة، فإنه من غير المحتمل أن ينحطّ من خطابِ إقناعٍ إلى خطاب

---

sont en elles — mêmes; mais par ce qu'elles sont à notre égard: & la vérité & l'utilité ne sont pour nous qu'une meme chose».

(*) يقول أرسطو في كتابه الخطابة:

«فمن الاضطرار إذاً يكون الكلام الريطوري «الخطابي أو البلاغي» ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي.

فأما المشير فمنه إذن ومنه منْع. فإن الذين يشيرون في الخواص والذين يشيرون في العوام معاً إنما يفعلون أبداً واحدة من هاتين.

وأما التشاجر فمنه شكاية، ومنه اعتذار. فإن الذين يتشاجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين.

وأما المُري أو المثبت فمنه مدح، ومنه ذمّ». انظر: أرسطوطاليس، الخطابة: الترجمة العربية القديمة، حقّقه وعلّق عليه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ـ الكويت ودار القلم ـ بيروت، 1979، ص 16 ـ 17.

دعاية. وما يشكّل موضوع البلاغة الجديدة هو قبل كلّ شيء بنى هذا النوع من الخطاب وقواعده»[1].

ويبرز الطابع التقويمي والإقناعي للخطاب الأدبي بروزاً حاداً في ذلك النطاق من التقليد البلاغي الذي يألفه النقد الأدبي أشدّ الألفة، أعني «الأشكال البلاغية»، خاصةً الاستعارة، «ملكة الشعر». والأشكال البلاغية، بعيداً عن كونها زخارف «جمالية» في الخطاب، أو أماكن تخفت فيها استراتيجية الإقناع أو تختفي، إنما تتبدّى على أنها آليات لا تُضاهى في الجمع بين التوصيف والتقويم، أو بين «أحكام الواقع» و«أحكام القيمة»، في كلّ واحد لا انقسام فيه». ولو اقتبسنا مرّة أخرى من كتاب منطق بور رويال: «تدلّ التعابير المجازية، بالإضافة إلى دلالتها الأساسية، على حركة المتكلم وهواه، تاركة بالتالي بصمتها على الفكرة الأخرى القائمة في العقل، في حين أن التعبير البسيط لا يدلّ سوى على الحقيقة.»[2](*).

---

(1) بريتي، ص 150 ــ 151. بشأن الجنس التثبيتي الذي يشكل سلفاً لـ «الأدب» انظر أيضاً كتاب هنريش لاوزبرغ، Elemente der literarischen Rhetorik، ميونيخ 1949، الفقرات 14 ــ 16: «خطاب الـ re ــ use هو خطبة تُلقى في أوضاع نمطية (جليلة ــ احتفالية)... ولدى كلّ مجتمع يتمتع بقوة وشدّة معيّنتين ثلاثة ضروب من خطاب الـ re ــ use، هي أدوات اجتماعية للحفاظ الواعي على نظام اجتماعي كامل ومتواصل... تُنشأ الخُطب لكي تثير على نحو متكرّر أفعال وعي اجتماعي مهمة اجتماعياً. وهذه النصوص تتوافق مع ما يقدّم نفسه، في مجتمعات ذات نظام حرّ، على أنّه «أدب» أو «شعر». وبشأن الصلة المتعززة باطّراد بين البلاغة والأدب، انظر أيضاً كتاب فاسيلي فلوريسكو، La retorica nel suo sviluppo storico، بولونيا 1971.

(2) أرنو ونيكول، الجزء الأول، الفصل 14. وانظر أيضاً ميشيل لوغيرن، Sémantique de la métaphore et de la métonymie، باريس 1973، ص 75: «الاستعارة... هي واحدة من أكثر السبل فعالية في نقل انفعال أو توصيله. وجميع الاستعارات تقريباً تعبّر عن حكم قيمة لأن الصورة التي تنتجها وترتبط بها تثير ردّة فعل وجدانية... والوظيفة الأكثر شيوعاً للاستعارة هي أن تعبّر عن عاطفة تريد للمرء أن يشارك فيها: وهذا هو المكان الذي ينبغي أن يُلْتَمَس فيه دافعها الأهمّ».

(*) بالفرنسية في النصّ الأصلي:

«Les expressions figurées signifient, outré la chose principale, le movement & la passion de celui qui parle, & impriment ainsi l'autre idée dans l'esprit, au lieu que l'expression simple ne marquee que la vérité toute nue.»

«الهوى»، «الانفعالات»، «الشعور»: تشير هذه الأشياء إلى ذلك الشيء غير اليقيني الذي يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهله، إلا أنّه لا يختفي بذلك من حقل عمل هذا النقد. وكما قال باسكال، فإنّ الشعور «يعمل في لمح البصر، وهو جاهز دوماً لأن يعمل». وقد ردّه باسكال إلى «عادة»، أو إلى ذلك النوع الثقافي «العفوي» من ردّ الفعل («نحن آلية فضلاً عن كوننا روحاً...») الذي يشير بوضوح فجّ إلى مقدار العمق الذي يحدّد به السياق الاجتماعي التاريخي جهازنا الفيزيقي.

إذاً، تنكبُّ البلاغة على «الشعور» لأنها معنيّة على وجه التحديد بأن توقظ وتضبط فينا تلك الأجزاء التي تكاد أن تكون اجتماعية صرفاً. تلك الأجزاء الاجتماعيّة الأشدّ «آلية»، كما ينبغي أن نقول إذ نتذكّر باسكال، ولكن شرط أن نتذكّر أيضاً نظرية الاستعارة التي قدّمها ماكس بلاك، حيث تبدو الاستعارة لهذا الأخير أمراً يستحيل التفكير فيه خارج نظام كامل من الأمور الشائعة الأخلاقية والمعرفية التي تُستخدَم وتُقبَل دون أن تكون خاضعةً لأي سيطرةٍ أو تحكّم (والبلاغة، كما سبق لأرسطو أن قال، هي فنّ استخدام الأمور الشائعة استخداماً حسناً). يقول ماكس بلاك: «خذوا القول: «الإنسان ذئب».... هذه الجملة الاستعارية لا يمكن أن تنقل معناها المقصود إلى قارئ لديه ما يكفي من الجهل بأمور الذئاب. فما تحتاجه ليس معرفة القارئ بالمعنى المعجمي المعياري لكلمة «ذئب» —أو قدرته على استخدام تلك الكلمة بمعانٍ حرفيّة ـ بل معرفته بما أدعوه نظام الأمور الشائعة المرافقة.... ومن وجهة نظر الخبير، يمكن أن يشتمل نظام الأمور الشائعة على أنصاف حقائق أو أخطاء صريحة (كأن نصنّف الحوت بين الأسماك، مثلاً)؛ لكن الشيء المهم لفعالية الاستعارة ليس أن تكون الأمور الشائعة صحيحة، بل أن تُثار بسهولة وحرية. (ولأنّ الحال كذلك، فإنّ استعارةً تفعل فعلها في مجتمع معين قد تبدو وقحةً منافية للآداب في مجتمع آخر)»[1].

وفي ضوء ذلك، فإنّه كلما تحوّلت صيغة بلاغية إلى واحدٍ من الأمور الشائعة (أو بعبارة أخرى تدلّ على الشيء ذاته، كلما غدت هذه الصيغة البلاغية «ضمنيةً»، وغير ملحوظة بالنسبة لنا) زادت قدرتها على الإقناع: «يبدو لنا أنّ قيمة الاستعارات «الميتة»

---

(1) ماكس بلاك، نماذج واستعارات، إيثكا 1962، ص 39 ــ 40.

المستخدمة في سجال تبرز أولاً وقبل كلّ شيء بسبب ما تمتلكه من قوة إقناع عظيمة حين تُفَعَّل من جديد، بعون من هذه التقنية أو تلك. وتنجم هذه القوة عن حقيقة أنّ تلك الاستعارات تستمدّ مفاعيلها من مادة مماثلة يمكن تقبّلها بسهولة لا لأنها معروفة وحسب، بل لأنها مُدْمَجة، من خلال اللغة، بالتقليد أو التراث الثقافي»[1]. «فمن يستخدم شكلاً من أشكال النظام البلاغي لا حاجة به لأن يفكّر، أو لأن يدرك على نحو واعٍ في تلك اللحظة، أنه يستخدم ذلك الشكل، شأنه في ذلك شأن من يقود سيارة دون أن يكون به حاجة لأن يفكّر، أو أن يدرك على نحو واعٍ في تلك اللحظة، عدد أسطوانات المحرّك أو كيفية عمله... معرفة المستمع بالأشكال البلاغية يمكن في الواقع أن تعرّض للخطر الأثر الذي يأمل المتكلّم في إحداثه عن طريق تلك الأشكال، ذلك أنّ الأثر يكون خاضعاً آنئذٍ لسيطرةِ المستمع»[2].

هكذا تكون الأشكال البلاغية، والتراكيب الأكبر التي تشكّل سرديات طويلة، منسجمةً مع افتراضات مسبّقة خفيّة وعميقة الغور موجودة في كلّ رؤيةٍ للعالم. وهذا هو السبب في أنّ المرء لا بدّ أن يلتفت إليها كلما أراد أن يبرز تجربة تتميّز بالتعقيد (ليس بوسع المرء أن يتحدث عن الزمن، مثلاً، إلا من خلال الاستعارات) أو أن يعبّر عن حُكْمٍ له أهميته الخاصة (تكاد اللغة الانفعالية برمّتها ـ من «honey» إلى «scum»[*] وأبعد منها ـ أن تكون سلسلة طويلة من الاستعارات). وقد قلت للتوّ إنّ الأشكال البلاغية «منسجمة» مع أعمق الافتراضات المسبقة الموجودة في كلّ رؤية للعالم (weltanschauung). وتدعونا الأمثلة التي أوردتها للتوّ إلى المضيّ أبعد، كي نشير إلى أنّها الشكل الأوسع انتشاراً؛ بل الوحيد في حالات معينة، الذي تواصل فيه تلك الافتراضات المسبقة تجلّيها. أمّا فعاليتها الدائمة وغير الملحوظة فتشير إلى ذلك الحقل البحثي الواسع الذي يدرس الثقافة غير الواعية، أو المعرفة الضمنية، في كلّ حضارة. ولقد بات عسيراً بالفعل أن نتصوّر

---

(1) تشايم بيريلمان ولوسي أولبريشت ـ تيتيكا، La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation ، باريس 1958، ص 543.

(2) لاوزبرغ، الفقرة 2.

(*) المعنى الحرفيّ لكلمة honey هو العسل، لكنها تستخدم استعارياً لمخاطبة المرء من يحبّ. والمعنى الحرفيّ لكلمة scum هو الزبد أو الطفاوة، لكنها تستخدم استعارياً في الإشارة إلى الحثالة والسوقة.

تاريخاً اجتماعياً وافياً من «القبول» ما لم يكن مستوعباً لتقنيات الإقناع. وبالتبادل، فإنه ينبغي أن يكون لدى النقد الأدبي ـ بوصفه سوسيولوجيا الأشكال البلاغية ـ كل ما يلزم للإفادة من التّماس مع تاريخ العقليات الذي رسمت مدرسة الحوليات خطوطه العريضة: «العطالة، تلك القوة التاريخية الأساسية، ... هي واقعة من وقائع العقل أكثر منها واقعة من وقائع المادة، ذلك أنّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون أسرع من الأول إلى الفعل. فالبشر يفيدون من الآلات التي يخترعونها على الرغم من احتفاظهم بعقلية المراحل التقنية السابقة. ونجد لدى سائقي السيارات مفردات خيّال، كما كان لدى عمال المصانع في القرن التاسع عشر عقلية آبائهم وأجدادهم الفلاحين. فالعقلية هي ما يتغيّر ببطء شديد. وتاريخ العقليات هو تاريخ البطء في التاريخ»[1]. غير أنه من الخطأ القول إنّ الأدب مقتصر على «إحياء» تلك الأشكال البلاغية ـ الإيديولوجية المترسّبة مسبقاً في التراث. فالأدب يخترقه ابتكار متواصل، وصادم في بعض الأحيان: حيث تشكّل المجازات «الجريئة»، والأعمال التي تُرفَض عند ظهورها بوصفها «مستغلقة» أو «سخيفة» أوضح الأدلّة على هذا الجانب الآخر من المسألة. لكن ذلك لا «يُثبت» ـ كما يُعتَقد غالباً، ولأسباب متنوّعة كثيرة، أن الأدب «الفعلي» مناهض للأعراف بطبيعته، وأنّ تأويله لا بدّ أن يدفعنا إذاً «أبعد» من التحليل البلاغي.

دعونا نبدأ بالنقطة الثانية. فالنظرية البلاغية ليست بالعاجزة بأيّ حال من الأحوال عن تفسير الطابع التطوري الذي يتّسم به التاريخ الأدبي أو حتى ما فيه من ضروب الافتراق والقطع. وما يرمي إليه تحليل هارالد ڤاينريش للاستعارة بمصطلحاتٍ نصّية ـ لغوية هو تحديداً تفسير وظيفة الابتكار والتجديد الثقافيين التي يمكن لهذه الاستعارة أن تمارسها عند الضرورة. فحين يلحظ ڤاينريش أن الاستعارة هي «مُسْنَدٌ متناقض»، يُظْهِر أنّ العلاقة بين «الموضوع» و«التعليق»، أو بين المُسْنَد إليه والمُسْنَد، إنّما تُقام من خلال تركيبٍ ليس، في الأصل، «مسالماً» قطّ بل ينطوي دوماً على انتقال «خطر» بين

(1) جاك لوغوف، «Les mentalités: une histoire ambiguë»، في كتاب جاك لوغوف وبيير نورا، محرّرين، Fair de l'histoir، باريس 1974.

الطرفين[1]. ذلك أنّ المُسْنَد الذي تقترحه الاستعارة - بما تجريه من تشابك بين التوصيف والتقويم - يمكن أن يُقابَل أيضاً بالردّ والاعتراض. حيث يمكن للسياق الخامل، الذي يمارس تحديداً مقابلاً، أن يبدي تصلّباً بالغاً مما يُظهر المُسْنَد مستغلقاً يتعذّر فهمه. والتاريخ الأدبي حافلٌ بالتجارب البلاغية التي تبدو مطرودةً أبداً إلى سجن العبث والسخف. غير أنّه حافلٌ أيضاً - وهذا هو المهمّ - بتجارب بدت عبثية وسخيفة في حينها لكنها تبدو الآن ليس مقبولة وحسب بل لازبة لا غنى عنها عملياً، تجارب غدت راسخة ومن «الأمور الشائعة». «إبداع ما هو مبتذل» (Créer un poncif): أليس هذا مثل بودلير الأعلى؟ ولذلك، فإنّ التحليل النقدي، حين يواجه نصّاً يخترق أعراف زمنه، لا يسعه أن يظلّ قانعاً بنصف الحقيقة الذي يخبرنا كيف فعل ذلك. لا يسعه أن يكتفي كما يفعل عادةً، بالنظر إلى الماضي، إلى العرف الذي زُحْزِحَ أو رؤية العالم التي فُكِّكَت. ذلك أنّ مستقبل النصّ - أي الأعراف ورؤى العالم التي سيساعد في تشكيلها وتوطيدها - هو أيضاً جزء من تاريخه ومن مساهمته في التاريخ. ومثل هذا الاعتبار هو من مسلّمات ضروب أخرى من الدراسات التاريخية. وحده النقد الأدبي - الواقع فريسة خرافاته الخاصة، كما سنرى بعد قليل - من يدّعي الاستثناء، دون أن يكون ثمة سبب وجيه لذلك، ليس من وجهة نظر التاريخ وحسب بل في ضوء النظرية البلاغية ذاتها أيضاً. ذلك أنّ البلاغة - ولنتذكر كلمات كينيث بورك - هي شقيقة الانقسام والنزاع. ومجرّد وجودها يشهد على مجتمع منقسم، وفي حالة صراع. وهي كيانٌ لا يني يتحوّل، كيان تاريخي في جوهره. و«الجرأة» البلاغية تدلّ على إرادة تبغي قَلْب علاقات القوة في النظام الرمزي. و«الأمور الشائعة» والعطالة الدلالية، بدورهما، هما النتيجة المحتملة لتلك الجرأة بِقَدْر لا يقلّ عن كونهما نتيجةً لما يقابل الجرأة ويعاكسها. وهذه هي فحوى ذلك المقطع الذي لا يُنسى الذي كتبه إرڤين بانوفسكي: «ليس الفنّ تعبيراً ذاتياً عن الشعور أو انشغالاً وجودياً بأفراد معينين، كما يحسب أولئك الذين يُفْرِطون في إبراز معارضتهم لنظرية المحاكاة، بل صراع موضوعي مُحَقِّق،

---

(1) انظر قبل كل شيء المقالتين «Semantik der Kühnen Metapher»، في Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenssenschaft und Geistesgeschichte، العدد 3، 1963، و «Semantik der Metapher»، في Folia Linguistica، العدد 1، 1967.

يستهدف نتائج ذات مغزى، بين قوةٍ مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلّب عليها»[1]. فحتى النبرة في هذه الجملة تبيّن أنّ ما من خطأ، بالنسبة لبانوفسكي، في النظر إلى تاريخ الفنّ بوصفه إفصاحاً عن تاريخ الصراعات الاجتماعية والعنف الاجتماعي: بوصفه تاريخاً للصراعات في عالم الأشكال الجمالية[2]. وبذلك تكفّ المسألة عن كونها معارضةً بين «قبول» بلاغي (أو إيديولوجي) و«خروج» جماليّ، وتغدو مسألة إدراك بأنّ هنالك لحظات مختلفة في تطور كلّ نظام قائم على القبول، وأن هنالك، قبل كلّ شيء، سبلاً مختلفة لتعزيز هذا النظام. ولقد حاولت أن أبيّن في دراسات عن جويس وإليوت وبلزاك ـ وكذلك في القسم الرابع من هذا الدراسة ـ أنّه في سياق اجتماعيّ معيّن يمكن حتى للأشكال الجمالية «المفتوحة»، أو «غير العضوية»، أو «الغامضة» أن تؤدّي تلك الوظيفة التي تؤديها أداة للقبول.

ولذلك، فإنّ معرفة السياق الاجتماعي ـ التاريخي لعملٍ أو جنسٍ أدبيّ ليست «فضلة» ينبغي ألا تُترَك لها سوى هوامش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكّل عموماً، وسواء أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته، موفّرةً له تلك الفرضيات الأولية التي يصعب من دونها فهم الآليات البلاغية، أو التي لن تفضي لنا تلك الآليات البلاغية من دونها سوى بالقليل. وهكذا، حين كان كلّ عمل يعيدنا، منذ حوالي عشر سنوات مضت، إلى التقابل بين الطبيعة والثقافة، سرعان ما كان هذا الإجراء

---

(1) «Der Begriff des Kunstowllens»، في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft، XIV (1920)، 4، ص 339. التشديد لي.

(2) ما يتكلم عليه بانوفسكي هنا هو في الحقيقة «صراع... بين قوة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها»، وهذه صيغة لا يبدو أنها تلمح إلى تعارض بين أشكال مختلفة بل إلى الديالكتيك العادي بين الشكل والمضمون. غير أنه يوضح في مكان آخر أن التقابل بين الشكل والمضمون ليس له أي أهمية تاريخية مهما تكن: «إنّ زوج المفاهيم» الشكل ـ المضمون «لا يشير البتة، كما يفعل الزوجان الآخران [«موضوعي ـ ذاتي» و «واقعي ـ مثالي»]، إلى تضاد بين مبدأين في الـfiguration يمكن أن يحدد اختلافاً أسلوبياً بين ظواهر متنوعة، بل يشير إلى حدود مجالين مميزين [منطقياً] ضمن الظاهرة الفنية الواحدة ذاتها» (»Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kusttheorie«، في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft، XVIII، 1925، الهامش 19).

يبدو هزيلاً وغير مقنع، ليس بسبب افتقاره إلى التحديد التاريخي وحسب، بل لأن ذلك الافتقار إلى التحديد (الذي شجّع عليه كثيراً ليفي شتراوس نفسه) لم يكن يتيح بوجه عام سوى تحليلٍ أوليّ في أحسن الأحوال، بل خاطئ أيضاً.

غير أنّه على الرغم من صقل التحليل البلاغي نطاقَ العلوم الاجتماعية وتوسيعه إيّاه، وعلى الرغم من قيام هذه العلوم بدورها بتزويد التحليل البلاغي بالإطار التاريخي الذي يغدو خارجه وجود الأعراف البلاغية ذاته بلا معنى، لا ينبغي أن نحسب أن الصلة بين هذين الجهازين المفهوميين، ومجموعة الظواهر التي يشيران إليها، هي تلك العلاقة الخطية التي يمكن التنبؤ بها. فالتشاكل الحقيقي لا يحدث قطّ، ومن هذا التباين القاطع تنبع مجموعة المشكلات التي تميّز التاريخ الأدبي.

2ـ التأريخ الأدبي ـ وأبعد منه:

النصوص الأدبية نتاجات تاريخية مُنَظَّمة تبعاً لمعايير بلاغية. وتتمثّل المشكلة الأساسية لدى نقدٍ أدبيٍّ يهدف لأن يكون فرعاً معرفياً تاريخياً من جميع النواحي في أن ينصف كلا هذين الوجهين اللذين يتّسم بهما موضوعه: أي أن يفعّل نظاماً من المفاهيم التأريخية والبلاغية على حدٍّ سواء. وهذا ما يمكّن المرء من إنجاز عملية مضاعفة: أن يقطع إلى أجزاء ذلك المُتّصِل التعاقبي المؤلف من مجموعة النصوص الأدبية برمّتها (وهذه هي المهمة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة)، ولكن شرط أن يكون ذلك القطع تبعاً لمعايير شكلية تتّفق وذلك المُتّصِل دون سواه (وهذه هي المهمة البلاغية بالمعنى الدقيق للكلمة).

ومثل هذا الجهاز النظري قائم أصلاً إلى حدٍّ كبير. وهو يتركّز على مفهوم «الجنس الأدبي». ولست أحسب من قبيل المصادفة أننا نجد أفضل نتائج النقد التاريخي ـ السوسيولوجي، في القرن العشرين، في تلك الأعمال التي هدفت إلى تحديد القوانين الداخلية لجنس بعينه ومداه التاريخي: من الرواية عند جورج لوكاش إلى الدراما الباروكية عند فالتر بنيامين، ومن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية عند لوسيان غولدمان إلى نظام التأليف الموسيقي الإثنا عشري (في حقل قريب) عند تيودور أدورنو. غير أنه ما من شكّ في أنّ مفهوم الجنس الأدبي لم يكتسب بعد ذلك البروز الذي يستحقّه، ولم يتمكن من أن يفضي بنا إلى بناء التاريخ الأدبي بناءً مختلفاً تماماً عن الذي نألفه. وأودّ

هنا أن أرسم الخطوط العريضة للآفاق التي كان يمكن أن يفتحها الاستخدام المنهجي لهذا المفهوم. غير أني سأشير أولاً إلى السبب الذي دفع النقد لأن يبدي في وجه مثل هذه التطورات تلك المقاومة الواسعة.

لنأخذ مثال لوكاش الشاب. ففي المرحلة التي كان يعمل خلالها على كتابه الدراما الحديثة، توصّل لوكاش، بتأثير من سوسيولوجيا الأشكال عند زيمل، إلى صياغة المشكلة التي نتناولها بمصطلحاتٍ لا تزال سارية وصحيحة إلى اليوم. فقد كتب في تقديم العام 1911 لكتابه: «المشكلة الأساسية في هذا الكتاب هي إذاً: هل ثمة دراما حديثة، وما هو أسلوبها؟ لكن هذا السؤال، شأنه شأن جميع الأسئلة الأسلوبية، هو في المقام الأول سؤال سوسيولوجي.... وتتمثل أفدح أخطاء التحليل السوسيولوجي فيما يتعلق بالفنّ في أنه لا يلتمس في الإبداعات الفنية ولا يتفحّص سوى المضامين، راسماً خطّاً مباشراً بينها وبين علاقاتٍ اقتصادية معينة. غير أنّ الاجتماعيّ حقّاً في الأدب هو الشكل.... الشكل واقع اجتماعي، ويسهم في حياة الروح ذلك الإسهام الحيوي. ولذلك فهو لا يشكّل عاملاً يفعل فعله في الحياة ويقولب التجارب وحسب، بل يشكّل أيضاً عاملاً تقولبه الحياة بدوره»[1]. وثمة مفاهيم مماثلة نجدها في المسوّدة الأولى والأطول من هذا التقديم، محاضرة العام 1910 التي حملت عنوان «ملاحظات حول نظرية التاريخ الأدبي»: «ينجم تركيب التاريخ الأدبي عن الجمع بين السوسيولوجيا وعلم الجمال في وحدة عضوية جديدة...... الشكل سوسيولوجيٌّ ليس بوصفه عنصراً وسيطاً وحسب، أو مبدأً يصل بين المؤلِّف والمتلقي، جاعلاً من الأدب واقعةً اجتماعية، بل هو سوسيولوجي أيضاً في علاقته بالمادة التي ستُفرَغ في شكل..... الشكل في عملٍ ما هو ما ينظّم في كلٍّ مغلقٍ الحياةَ التي تُعطى له كمادة أو موضوع، وهو ما يحدّد أزمنتها، وإيقاعاتها وتقلّباتها، وكثافاتها وسيولاتها، وضروب خشونتها ورقّتها؛ وهو الذي يُبرزُ تلك الأحاسيس التي تُتَلَقّى على أنها هامة ويبعد الأشياء الأقلّ أهمية، وهو الذي يحدد للأشياء مواقعها في المقدمة أو المؤخّرة، ويرتّبها في نظام..... كلّ شكل هو تقويم للحياة، وحكم عليها، وهو يستمد هذه القوة والمقدرة من حقيقة أنّ الشكل في أسسه

---

(1) جورج لوكاش، II dramma moderno (نُشر بالهنغارية في الأصل عام 1911) ميلانو 1967، ص 8، 9، 11.

الأعمق هو على الدوام ضَرْب من الإيديولوجيا... رؤية العالم هي الافتراض الشكلي الذي يفترضه كل شكل».[1]

خَطُّ البحث هذا بالغ الوضوح، وأثرى بكثير مما يمكن أن نأمل لمقبوسين أن يشيرا إليه. ويكاد المرء يتساءل ما الشكل الذي كان يمكن للنقد السوسيولوجي أن يتّخذه لو أن لوكاش واصل مشروعه. غير أنّ الأمور سارت على نحو مختلف، بالطبع. ففي العام 1910، وبتزامن محيّر مع آرائه التي أوردتها للتوّ، كان لوكاش يُحكِم مفهوماً للشكل الجمالي معاكساً تماماً، مفهوماً «تراجيدياً»، قائماً على انهيار كلّ صلة بين الشكل والحياة، بين الأشكال والتاريخ: «[هنا] ينشأ سؤال أساسي بالنسبة لعلم الجمال: أليس ما اعتدنا على تسميته بالشكل، وأعطيناه الأولوية وقدّمناه على معاني الحياة وما شكّلته، نوعاً من تحجّر الوجود؟... كلّ عمل مكتمل، بسببٍ من اكتماله على وجه التحديد، يضع ذاته خارج جميع المجتمعات ولا يَحتَمِل أن يكون مُقْحَماً في سلسلةٍ ما من الأسباب التي تحدّده من الخارج. فجوهر الإبداع الفنّي، جوهر التشكيل، ليس سوى مبدأ عازل: قَطْع كل رابطة تربطه بالحياة المعيشة، الملموسة، المتحركة كيما يهب ذاته حياةً جديدة، منغلقة على ذاتها، وغير مرتبطة بأيّ شيء ولا يمكن مقارنتها بأيّ شيء. ففي كلِّ إبداع فني ثمة نوع من ال Inselhaftigkeit، كما يدعوه زيمل، لا يسمح له بأن يطيق كونه جزءاً من أي تطور متواصل»[2].

ومن المعروف أن لوكاش قد عمد، بين كتابه الروح والأشكال وكتابه نظرية الرواية، إلى تجذير هذه الطبعة الثانية من مفهومه عن الشكل. وفي حوار مشهور في ترسترام شاندي[*] نجد أن المتكلّم الذي يمجّد النظام الشكلي يرعب الفتاة التي يحبّها ويدفعها إلى أحضان غريمه. وبالمثل، فإنّ التاريخية التي تشكّل جوهر الرواية في كتاب لوكاش نظرية الرواية تعني أن الإنجاز الشكلي لروايةٍ ما هو «إشكاليّ» على الدوام ولا يمكن

---

(1) جورج لوكاش، Osservazioni sulla teoria della storia Letteraria (نُشر في الأصل بالهنغارية عام 1910) في Sulla povertà di spirito. Scritti 1907 – 1918، بولونا 1981، ص 59، 69 – 71.

(2) المصدر السابق، ص87، 90.

(*) رواية ترسترام شاندي للكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (1713 – 1768).

أن يكون غير ذلك: «توق» إلى الشكل أكثر منه تحققاً له. فبين الحياة والشكل، بين التاريخ والأشكال، يحفر لوكاش الشاب خندقاً لا يني يتعمّق. فالحياة «حركة»، والشكل «انغلاق». والحياة «عيانية» و«تعدد»، والشكل «تجريد» و«تبسيط». الشكل، في استعارة تلخّص الأمر، متحجِّر ومُحَجَّر: أما الحياة فسائلة، ومطواعة، و«حيّة».

بيد أن العلوم الاجتماعية في القرن العشرين محت صورة الحياة هذه نهائياً. فحين ينظر المرء بعيني الألسنية، وتاريخ الآماد الطويلة longue durée، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، حتى الحياة تبدو «متحجّرة». وما هو غير مقبول في ثنائية لوكاش ليس توصيف الشكل بأنه الخصائص المنسوبة إلى وجود تاريخي. وإذا ما كان لمفهوم الشكل، في أعمال لوكاش بين 1910 و 1920، تداعياته الميتافيزيقية المتزايدة، فذلك، ويا للمفارقة، ليس لأسباب داخلية تتعلق بمفهوم الشكل ذاته؛ بل بسبب الصورة التي طبعتها خلفية لوكاش الفلسفية على المفهوم المقابل. فالشكل يتخثّر متحولاً إلى قَبليّة قاسية ـ متطرفة، ومأساوية، ومعاكسة للحياة ـ لأنّ لوكاش يريد أن يبقي «الحياة» في حالة من عدم التحديد «سائلة» و«مفتوحة». وما يبتغي لوكاش أن يتفاداه هو مفهوم أساسيّ في تحليل الثقافة: مفهوم العرف[1]. وهو مفهوم حاسم لأنه يشير إلى الحين الذي يتّخذ فيه شكلٌ ما جذراً اجتماعياً محدّداً، ويدخل الحياة اليومية، ويعصّبها وينظّمها بطرائق منتظمة وخفية على نحو متزايد، وأكثر فاعلية تالياً. غير أنه في الوقت ذاته مفهوم يفرض نوعاً قاسياً من انقشاع الوهم، لأنه يجرّد الوجود التاريخي من انفتاحه على التغيير، ويجرّد الشكل الجمالي من نقائه الأصلي.

واعتقادي أنّ النقد الأدبي قد مكث طويلاً ضمن حدود معضلة لوكاش: حماية دفء الحياة ونقاء الشكل. وهذا هو السبب في أنّ التاريخ والبلاغة باتا موضوعين منفصلين تماماً. وهذا هو السبب في أن مفهوم الجنس الأدبي بقي حبيس نوع من السجن النظري: فكان معروفاً ومقبولاً، لكنه لم يستخدم إلا قليلاً ودون رغبة. فالكلام على الأجناس

(1) ليس مصادفة أن شكوك لوكاش الأولى بشأن متانة الصلة بين الشكل الجمالي والوجود الاجتماعي تنشأ، منذ الملاحظات، في سياق مناقشة تتناول «بلى» الأسلوب. فهذه الظاهرة تشير إلى «طبيعة الجمهور المحافظة في الأساس» وإلى «إفقار» الطاقات الشكلية، ولوكاش يعتزم إزالتها من تحليله لهذين السببين على وجه الدقة.

الأدبية يعني دون شك التأكيد على إسهام الأدب في «تحجّر الوجود» كما في «إيلاء الشكل». وهو يعني قلب مهام التأريخ الأدبي وصورة الأدبِ ذاته، واحتواء ذلك كلّه ضمن فكرة القبول، والاستقرار، والتكرار، وحتى الذوق الرديء. ويعني، بعبارة أخرى، تحويل الفردوس الأخير - فردوس «الجمال» - إلى مؤسسة اجتماعية شأن غيرها من المؤسسات.

يمكن لنا الآن أن نعود إلى الدور الذي يؤديه مفهوم الجنس في تقطيع مُتَّصِل التاريخ الأدبي وإعادة تنظيمه. وثمة شيء يستوقفنا مباشرةً. فتاريخٌ للأدب مبنيٌّ حول هذا المفهوم لا بدّ أن يكون «أبطأ» وأشدّ «تقطعاً» من التاريخ الذي نألفه. أبطأ، لأن فكرة الجنس الأدبي ذاتها تتطلب إلحاحاً على ما تشترك به مجموعة من الأعمال. فهي تفترض أنَّ الإنتاج الأدبي يحدث عبر خضوعٍ لنظام سائدٍ من القوانين وأن مهمة النقد هي على وجه التحديد أن يظهر مدى القوة القاهرة والمنظِّمة التي تتمتع بها هذه القوانين. كما تُدْخِلُ فكرة الجنس إلى التاريخ الأدبي ذلك البعد الذي دعته مدرسة الحوليات بـ الأمد الطويل (longue durée)، وتدعم الفرضية التي مفادها أنّ «الفن بلا شك يلائم التعبير عن حالات الحضارة أكثر مما يلائم التعبير عن لحظات التمزق العنيف»[1].

وهذا تغير في المنظور من الصعب، بل من العبث، التنبؤ بعواقبه. غير أنَّ هنالك شيئاً واحداً مؤكداً: هو أنه لا بدّ أن يدفع المرء إلى إعادة تفحّص مكانة النقد الأدبي التأريخية من أسسها فصاعداً. ولما كان التاريخ الأدبي متهاوياً وعتيقاً على هذا الصعيد، فإنه لم يكفَّ قطّ عن كونه تاريخاً حَدَثيّاً (histoire évenementielle)، حيث «الأحداث» هي الأعمال العظيمة أو الأفراد العظماء. حتى الجدالات التاريخية العظيمة تحولت، في نهاية المطاف، إلى التركيز الذي يكاد أن يكون حصرياً على إعادة تأويل عددٍ بالغ الضآلة من الأعمال والكتّاب. وقد حكم هذا الإجراء على مفهوم الجنس بأن يكون وظيفةً تابعة وهامشية، الأمر الذي تشير إليه بأشدّ ما يكون الوضوح ثنائية العرف - نزع الألفة الشكلانية؛ حيث يبدو الجنس مجرّد خلفية، ومستوى ظليل لا نفع فيه

(1) جان ستاروبنسكي، 1789: Les emblèmes de la raison، باريس 1973، ص5.

سوى إبراز اختلاف الرائعة مزيداً من الإبراز. فكما يخرق «الحدث» قوانين الاستمرار ويزري بها، كذلك تعمل الرائعة على تبيان «الانتصار» على المعيار، وتبيان أنّ ما هو عظيم حقاً لا يمكن اختزاله أو الحطّ من شأنه.

والمشكلات هنا كثيرة ومتشابكة. ولكن دعونا نكتفي بما هو أساسي، فنطرح سؤالين على الأقل. أولهما، إلى أيّ مدى أثبت البحث التجريبي ذلك التضاد بين المعيار والرائعة الذي لا يزال التأريخ الأدبي يرتكز إليه؟ بأي معنى «ينتهك» شكسبير أعراف التراجيديا الإليزابيثية؟ لماذا لا نقول العكس: إنّه كان الكاتب الوحيد القادر على تحقيق هذه الأعراف كاملةً، مقيماً «النموذج الأمثل» لجنس كامل؟ هل تعمل رواية غوته سنوات تدريب فيلهلم مايستر على «نزع ألفة» أعراف الرواية التكوينية (Bildungsroman)؟ أليس العكس هو الصحيح: وهو أنّ غوته اكتشف هذه الأعراف مع روايته هذه وجعلها قابلةً لإعادة الإنتاج؟ الأمثلة كثيرة ومتعددة. وهذه هي من جديد، وفي الجوهر، تلك المشكلة التي عُنينا بها في مناقشتنا العلاقة بين «الأمر الشائع» و«الجرأة» في البلاغة. وما هو موضوع بحث مرّة أخرى هو الوجهة التي تتّخذها تحديقة المؤرّخ: ما إذا كان عليه أن يكتفي بالنظر إلى ما هو وراء الرائعة، التي تؤكّد من جانبٍ واحد على خرق النسيج التاريخي وقطعه، أم أنّ عليه، عبر إظهار النتائج التي تترتّب على كلّ عملٍ عظيم، أن يبرز وظيفة هذا العمل كإجراء أصيل من إجراءات «الاستقرار» التاريخي.

من الواضح كما يبدو لي أنّ الوجهة الأولى لا تزال الأكثر شيوعاً؛ وليس من الصعب أن نكتشف السبب وراء ذلك؛ فالنقد لم يتحرر تماماً من مهمّته القديمة: المتمثّلة في أن يكون ضَرْباً من المُرافِق المثقّف لعملية القراءة؛ القراءة التي نقوم بها هنا والآن. وبما أن أعمالاً معينة تظلّ تُقرأ، فإنّ الرغبة تنشأ عفوياً في إظهار أنها «معاصرة»، وتالياً في الإلحاح على ما يتيح لها أن تنخلع خارج أرض الماضي الصلبة وتقع في حجرنا. وهذا ما ينمّ على علاقةٍ مع نصوص تضرب بجذورها البعيدة في التأويل المجازي الإغريقي، وقبل كل شيء في التأويل المجازي المسيحي[1]. وهو تأويل يقوم

---

(1) انظر في هذا الشأن الفصل الأول الرائع من كتاب بيتر زوندي، Einführing in die literarische Hermeneutik، فرانكفورت 1975.

على إيمان، مهما يكن ابتذاله هذه الأيام، بأنَّ هنالك رسائل في الماضي لا تعنينا وحسب بل هي بمعنىً ما مكتوبة لنا ولنا وحدنا، ولا يتكشّف معناها تماماً إلا في ضوء تأويلنا. وهذه خرافة طيّبة بالفعل ومفيدة «للحياة» إلى أبعد حدّ: غير أنّ هذا السبب على وجه التحديد هو ما يجعلها تهمّ دارس العقلية المعاصرة، وليس المؤرّخ. فهذا الأخير ـ ما لم يكن راغباً في أن يتحوّل إلى تلك الشخصية الأسطورية التي تكمن رغبتها الوحيدة في تأمل انعكاس صورتها ـ ينبغي أن يركّز على ضروب التباين والقَطْع: على ما كان قد ضاع وغدا غير مألوف على نحو مُبرَم، فلا يمكن لنا أن «نعيد ألفته» إلا بممارسة العنف إزاءه بحيث نشوّه القوام المادي الموضوعي لكلّ عمل تتمثّل مهمة المعرفة العلمية في أن تعيد بناءه و«تنقذه».

تصل بنا المركزية غير الملائمة والمشوّهة التي اكتسبتها «الذائقة» المعاصرة على حساب النقد التاريخي إلى السؤال الثاني. ففي نهاية القرن التاسع عشر كُتِبَت مئات قصص الأشباح، إلا أنّ رواية هنري جيمس دورة اللولب هي شيء آخر. هذا متّفق عليه؛ أو بالأحرى أنها شيء آخر «بالنسبة لنا»، نحن الأقلية الصغيرة التي تعمل في كلّ حالة بوصفها مستودعاً للذائقة السائدة. ولكن هل تقتصر مهمة مؤرّخ الثقافة دوماً وحصرياً على التساؤل عمّا مكّن نخبةً، في الماضي أو الحاضر، من «الانفصال» عن عامة الجمهور؟ أليست مهمته بالأحرى أن يُعنى بأعراف الجمهور، والتوافقات الإيديولوجية التي يتميّز بها كلّ عصر من العصور؟ غير أنّ اعتراضاً قد يُطْرح بأنّ الإنتاج المتوسط من جنس معيّن لم يَعُد يُقرأ الآن وبات مضجراً ومملاً. وأنا لا أشكّ في ذلك. لكن هذا «البعد عن المعاصرة» الذي لا يُحتَمَل هو على وجه التحديد ما ينبغي للمؤرّخ أن يبحثه. (ويمكن أن نشير عَرَضاً إلى أنه إذا ما سلك الجميع كما يسلك نقّاد الأدب الذين لا يدرسون إلا ما «يروق» لهم، فإنّ الأطباء قد يقصرون أنفسهم على دراسة الأجسام السليمة وحدها، ويقتصر الاقتصاديون على مستوى معيشة الميسورين). ومن ثمّ، هل نحن على ثقة بأننا نعرف تلك القصص «الأخرى»، «العرفيّة» أو«التقليدية»، من قصص الأشباح؟ هل دُرِسَت هذه الأعراف حقّاً، ألم نقتصر بالأحرى على إثارة أمرها بتسرّع وعجلة بقصدٍ واحدٍ هو إضفاء مزيدٍ من البريق والرونق على «محطّمها»؟ وإذا ما أراد المرء أن يحتفظ بثنائية العرف—الابتكار ويعطي الحدّ الثاني

فيها وزنه التاريخي والشكلي الذي يستحقّه، فإنّ من المهمّ إلى أبعد الحدود أن يدرك أنّ الحدّ الأول في هذا الزوج لم يَغْدُ بالنسبة للنقد الأدبي إلى الآن «موضوعَ معرفةٍ» بالمعنى الحقيقي للعبارة. ففكرة «الأدب العادي» -لكي نعيد سبك تعبير آخر من تعبيرات الحوليات ـ لا مكان لها في النقد. والنتيجة هي أنّ معرفتنا، الآن، بالتاريخ الأدبي شديدة الشبه بخرائط أفريقيا قبل قرن ونصف القرن: حيث المناطق الساحلية معروفة ومألوفة أما باقي القارة بأكمله فعبارة عن مجاهل لا علم لتلك الخرائط بها. وإذ تبهرنا مصبّات الأنهار الأسطورية العظيمة، فإننا حين يتعلّق الأمر بتحديد المنبع نظلّ نثق على الغالب بفرضيات غريبة أو حتى بأساطير.

وإذ يُواجَه المرء بقارة مجهولة، فمن الطبيعي ألا يعلم مسبقاً إنْ كانت جديرة بالاستكشاف. وما يسعني قوله يقتصر على أنني في كلّ مرّة دَرَسْتُ الأجناس «الدنيا»، و«الأدب الجماهيري» (على الرغم من قيامي بذلك على نحو لم أعد أجده مُرضياً: حيث كنت أبحث عن قوانين اشتغالها في عمل واحد أحسبه مثالاً ونموذجاً ـ دراكولا، أولاد شارع بول، سلسلة شارلوك هولمز ـ وليس في مجموعة من النتاجات «الوسط» أوسع وأكثر دلالة) كنت أنتهي دوماً إلى إيجاد معانٍ لم تكن «متوقّعة» أو «عادية» بأي حال من الأحوال. وغالباً ما كانت، في حقيقة الأمر، مختلفة عمّا يفترضه المرء للوهلة الأولى أو حتى مناقضة له.

فالأدب الجماهيري ليس تلك الفسحة غير المتمايزة والخالية من المعنى كما لا يزال يعتقد معظم النقّاد. وهو ينطوي على كثير من المفاجآت، ليس بسبب المعاني الكامنة فيه وحسب، بل أيضاً بسبب الضوء الذي يلقيه على أعمال من نوعٍ آخر. فبلاغة القصة البوليسية تمكننا من أن نفهم بصورة أفضل تلك الإشكالية الشكلية والثقافية التي يعتمد عليها ما قدّمه جوزيف كونراد من حلول سردية (معاكسة لحلول القصة البوليسية). وبقراءة بودلير في ضوء برام ستوكر(*)، يجد المرء أنّ وظيفة الإرداف الخُلْفيِّ (اجتماع لفظتين متناقضتين) تتّخذ تضمّنات أو معاني إضافية غير متوقّعة. ومما يؤسف له أنني لم أطوّر على نحوٍ وافٍ هذا الوجه من أوجه المسألة في دراسات تتناول

(*) مؤلّف دراكولا.

الأدب الجماهيري كنت قد أنجزتها. فمنذ بضع سنوات خلت، كانت كتابة المرء عن دراكولا تكفي لاعتباره متبطّلاً غريب الأطوار، وكان اهتمامي الأساسي منصبّاً على إثبات شرعية عملي: «كما ترون، فإنّ دراكولا أيضاً جزءٌ من التاريخ الأدبي». أمّا التساؤل عمّا إذا كان يمكن لدراسة ستوكر أن تسهم في تغيير معالم الأدب «العظيم» فكان ضرباً من المضيّ أبعد من اللازم في واقع الحال. غير أني مقتنعٌ الآن أنّه لا بدّ من المضيّ في هذا السبيل، وأنّه قد يتيح لنا أن نعيد بناء النظام الأدبي في الماضي بمزيدٍ من الدقّة النظرية والصّحة التاريخية.

تاريخٌ أدبيّ «أبطأ»؛ وأكثر «تقطّعاً». لكن النقد يتّكئ في الوقت الراهن إلى معايير كثيرة جداً ومتنوعة جداً في تقطيعه متّصِل التاريخ: حياة الكاتب الفرد، مفاهيم «الأسلوب ـ المرحلة» مثل نزعة التأنّق والتكلّف أو النزعة الطبيعية، الانقطاعات الحاصلة في مجالات أخرى من التاريخ، العودة الصريحة أو الضمنية إلى «روح عصر» شاملة ما، فضلاً عن مفهوم الجنس ذاته بالطبع. والنتيجة النهائية في معظم الحالات شبكةٌ واسعةٌ ولزجة تفقد فيها الخروقات التاريخية كلّ وضوح. أمّا إذا أمكننا أن نُحكِم مفهوم الجنس الأدبي ذلك الإحكام الوثيق والمنهجي، فقد يُسهِم في شدّ حواف البحث التاريخي، ذلك أنّ تاريخاً يُعاد رَسْمُه تبعاً لمبادئ شكلية صارمة لا بدّ أن يكون أيضاً تاريخاً أشدّ صلابة، وأشدّ تقطّعاً. ليس على المستوى التزمّني وحسب (كما هو الحال في الأصل جزئياً)، بل على المستوى التزامني أيضاً وربما قبل أيّ شيء آخر: ففي كلّ عصر، تتواجد معاً أشكال رمزية مختلفة بل ومتصارعة فيما بينها، كلٌّ منها قد وُهِبَ انتشاراً ودواماً تاريخياً مختلفاً. وعلى تاريخ الأدب أن يستهدف تمثيل موضوعه كنوع من الحقل المغناطيسي الذي لا يكون توازنه أو اختلال توازنه سوى محصّلة للقوى الفردية الفاعلة في داخله.

بل يمكن للملامح المميّزة التي تَسِمُ «مراحل» فنية أو أدبية أن تبرز بعد إعادة التفحّص هذه وقد اعتراها تعديل عميق، غير أنّ ذلك يتطلّب طرح أسئلة لا يسعني التصدّي لها في هذا المقام[1]. وينبغي أن نلاحظ أنّ المرء إذا ما أراد أن يصل إلى

(1) على المرء في الأساس أن يتساءل ما العلاقة بين التصنيفات القائمة على «الأجناس الأدبية» والتصنيفات التي تشير إلى مفاهيم «الأسلوب ــ المرحلة». كما يحتاج لأن يحدد ما إذا كانت

ضَرْب من إعادة الترتيب التاريخي يتمتّع بأيّ قَدْر من الأهمية والسريان، لا بدّ له من إحكام مفهوم «الجنس» ذلك الإحكام الأوثق بكثير مما نراه الآن. فهو يخلط في الوقت الراهن بين إحالاتٍ عشوائية بهذا القَدْر أو ذاك إلى المضمون (القصة البوليسية، الرواية البيكارسية)، والآثار أو المفاعيل (الرعب، الفكاهة)، وعدد من السمات الشكلية (قصص «ذات نهايات سعيدة»، روايات «وثائقية»). ومثل هذا التبويب المهلهل لا يمكن أن يسهم كثيراً في تبسيط حقل البحث أو تحديده. ولعلّ الحلّ يكمن في التركيز على سماتٍ بلاغيةٍ كبرى معيّنة تُعَدُّ «سماتٍ غالبةً» نعيد على أساسها تنظيم منظومة الأجناس المختلفة. وثمّة في ذهني مثال محدّد، يبدو لي على أنه المحاولة الأنجح في إيجاد تأريخ «بلاغي»: ألا وهو مقالة إرفين بانوفسكي «المنظور بوصفه "شكلاً رمزياً"».

حين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك أولاً وقبل كلّ شيء «قوة» إسهام الفرضيات التاريخية في البحث البلاغي (البحث «الإيقوني» في حالة بانوفسكي)، ليس من خلال تحصينه وحسب بل أيضاً من خلال تزويده بالفرضيات البنيوية الأولية. وبعبارة أخرى، فإنّ المرء يدرك، بقراءة هذه الدراسة، وحدة البحث التاريخي والبلاغي. غير أنه يلتقط أيضاً ذلك التمايز بينهما: فتلك الفرضيات الأولية لا تتثبّت في واقع الأمر إلا بعد مسيرة طويلة وشاقّة عبر مناطق متخصصة أرفع التخصّص، حيث يجري التحليل (ويعرّض نفسه للدحض) على أساس مبادئ لم يعد بالإمكان استنتاجها من المعارف التاريخية خارج الفنية. وهذه هي الطريقة «المتعرّجة» بالضرورة التي يسهم من خلالها النقد في المعرفة التاريخية الشاملة، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. أما الآن فدعونا نتناول وجهاً آخر من أوجه مقالة بانوفسكي عن «المنظور» قد يتبيّن لنا أنّه أساسيّ في تجديد المنهجية التاريخية. فمن المعروف أنّ بانوفسكي يعتقد أنّ المنظور في فنّ التصوير أو الرسم يبرز بالعلاقة مع مفهوم جديد للمكان ووظيفة «التنظيم» التي تقوم بها الذات الإنسانية ضمنه. وقد نشأ هذا المفهوم في الفيزياء التجريبية واتّخذ صيغته النسقية الحاسمة في الفلسفة الكانطية. وبذلك يكتسي الإجراء الفني دلالته الأكمل ليس

تعبيرات مثل «الرواية الطبيعية» أو «السونيتة الكلاسيكية الجديدة» هجائن مفاهيمية ينبغي التخلص منها أم أدوات تأويلية صحيحة وسارية، وإذا ما كانت كذلك، ما الوزن النسبي لكلٍّ من الصفة والاسم الذي يحمل هذه الصفة؛ وهلم جرا.

في ضوء ظواهر فنية أخرى بل في ضوء نتاجات الفكر العلمي والفلسفي. بل إنّ «شكله» يُفْهَم ويبدي عن وظيفته الثقافية الخاصة بالعلاقة مع تلك النتاجات العلمية والفلسفية. غير أنّ تاريخاً للأشكال البلاغية يبلغ نهايته المنطقية يُرَجّح، في هذه الحالة، أن يُفْضي إلى تقطيع أوصال الحقل الجمالي. ومثل هذا التقطيع للأوصال سيكفّ عن اتّخاذ الشكل التاريخاني المتمثّل في وضع الخصوصيات التقنية للأعمال خارج قوسين لربطها بـ «روح العصر» الشامل. وبالأحرى إن النقد سوف يستمدّ من ماديّة شكلِ هذه الأعمال على وجه الدّقة تلك الحاجة النظرية إلى «فَكْفَكَة» تواريخ الفن والأدب، وإعادة كتابتها كمكوّن وحسب من مكوّنات تاريخ للقيم، وبنى الفكر التي تُنَظَّم عبرها هذه القيم، والمؤسسات المصمّمة لتعزيزها[1].

وإليكم هذا المثال الذي يساعد في إيضاح ما أعنيه: السونيتة الإليزابيثية والرواية المسلسلة المسلية (feuilleton ـ roman) كلتاهما تنتميان إلى مجال الأدب، و«لذلك» يُعْنَى بكلتيهما ذلك الفرع المعرفي ذاته المُسمّى بالنقد الأدبي. غير أنّ الأشياء تنتمي إلى الحقل ذاته ويدرسها الفرع المعرفي ذاته إذا ما كانت خصائصها مشتركة إلى حدّ بعيد. ولا شكّ أنّ السونيتة والرواية المسلسلة المسلية تتقاسمان ذلك النفي المزدوج الذي وَسَم به كانط المجال الجمالي: فهما لا تتمتّعان بطابع معرفيّ، وليست لهما غايات عملية مباشرة. لكن ذلك هو كلّ شيء. فلا شيء آخر مشتركاً بينهما. وكلّ من يدرس السونيتة أو الرواية المسلسلة المسلية يعلم جيداً أنّ «وظيفتهما الجمالية» المشتركة لا تقدّم سوى القليل، إذا ما قدّمت أيّ شيء، مما يساعد في تأويلهما. ودراسة

(1) كان ريموند وليامز -في كتابه الماركسية والأدب وفي المقابلات التي يضمها كتاب سياسات وآداب ـ قد قدّم فرضية يشبه جانبها النقدي الهدّام pars destruens ما نقوله هنا. غير أن هدف وليامز الأساسي، إذا ما كنت قد فهمت مقاصده جيداً، هو تحطيم الحواجز بين الاتصال «الإبداعي» (الذي سُمّي «الأدب» في القرنين الأخيرين) والاتصال «غير الإبداعي» أو الذي لا يُعتَبَر إبداعياً. فمع أنه لا ينكر إمكانية التوصّل إلى تقسيم نظري جديد في مرحلة لاحقة، إلا أنه يبدو أكثر اهتماماً بكثير برفض الحواجز القديمة وإقامة مُتّصل من النصوص يندرج تحت مفهوم «الثقافة» العام. وإذا ما كان الحال كذلك، فإن المشروع الذي رسمنا خطوطه العامة هنا يمكن النظر إليه على أنه «طور ثانٍ» ممكن من برنامج وليامز: الطور الذي تتم فيه إعادة إنشاء الحواجز. ولكن هذه المرة دون أيّ اهتمام بالمفاهيم التراتبية السابقة.

السونيتة لا تفيد أيما إفادة من المقولات النقدية التي تصلح للرواية المسلسلة المسلية. بل تعتمد بدلاً من ذلك على أعراف «قريبة» للسونيتة، دون أن يكون على هذه الأعراف بالضرورة أن تنتمي إلى المجال الأدبي: أشكال معينة من الصلوات مثلاً، أو أوجه معينة من عادات إطلاق النفير، أو نظرية «الانسجام العالمي». وبالعكس، فإنّ على المرء، في حالة الرواية المسلسلة المسلية، أن يدرس الصحافة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواسطه، والميلودراما بعد الثورية، وأعراف ضَرْبٍ معين من التأريخ «الشعبي». وفي كلتا الحالتين سيسير العمل بصورة أفضل كلما زاد تدبّر الشخص الذي يقوم به –دون أن يعلم ذلك، وربما دون أن يريده ـ أمر «نسيان» الأغراض التقليدية لتاريخ «الأدب» (الذي يقتضي أفقه النظري اكتمال الزواج غير الطبيعي بين السونيتة والرواية المسلسلة المسلية، على هذا النحو أو ذاك) و«الاكتفاء» بتقديم مساهمةٍ في تاريخ المجتمع، من خلال دراسة شكلٍ أو مجموعة من الأشكال المتعالقة.

وعلاوةً على ذلك، ثمة واقعة لافتة تماماً لم تُمنَح ما يكفي من الاعتبار: ألا وهي عدم الاهتمام العنيد الذي لا ينفكّ المؤرّخون «الحقيقيون» يبدونه تجاه التأريخ الأدبي (والفني، بصورة أعمّ). فحتى «التاريخ الشامل» الذي وضعته مدرسة الحوليات كان قد توقّف عند حدود هذا الحقل من حقول الدراسة، دون أن يتمكّن من الانكباب عليه أوالاهتمام به على ذلك النحو الهام. والآن، إذا ما استبعدنا إمكانية أن يكون المؤرّخون يكرهون نقّاد الأدب لأسباب خاصة لا يصحّ ذكرها، وكذلك إمكانية أن يكون هؤلاء الأخيرون أكثر حمقاً وأقلّ كفاءة من غيرهم من المؤرّخين إلى تلك الدرجة التي تثير السخط والاستياء، فإنّ هذا الحال لا يمكن أن يُفسَّر من غير إشارة إلى أنّ مؤرّخي الأدب لا يسعهم أن يكونوا مؤرّخين «حقيقيين» نظراً لعنايتهم بموضوع تخيّلي. وهم يدعون هذا الموضوع باسم «التاريخ الأدبي» لكنه مُكتَنَف بخليط من التناقضات الداخلية، والمدارات البطليموسية، والتفسيرات الخاصة وغرابة الأطوار الصريحة (كأن ينتمي غيبن(*) إلى الأدب الإنجليزي دون كونان دويل) بحيث يغدو هذا الفرع المعرفي غير قابل للاستخدام البتّة من قِبَل أيّ بحث تاريخي يتميّز ولو باليسير من الانضباط الذاتي العلمي.

(*) إدوارد غيبن (1737 ــ 1794) هو مؤلّف الكتاب الشهير تاريخ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، أمّا السير آرثر كونان دويل (1859 ــ 1930) فهو مبتدع شخصية شارلوك هولمز.

لعلّه ينبغي، إذاً، لتاريخ للأدب قادر على أن يعيد كتابة ذاته كسوسيولوجيا للأشكال الرمزية، وكتاريخ للأعراف الثقافية، أنْ يجد في النهاية دوراً وكرامةً في سياق تاريخ شامل للمجتمع. وكما هو الحال دوماً، فإنّ ذلك كفيل بأن يحلّ بعض المشكلات ويخلق سواها، بدءاً بتلك التي تطرحها عبارات مثل «تاريخ شامل» أو«تاريخ اجتماعي»: وهي مفاهيم أوسع من أن تنتظم جزءاً محدداً من البحث. ومن المستحيل أن ننكر أن المجتمع البشري هو كلٌ متعدد، معقد، مفرط التحديد؛ لكن الصعوبة النظرية تكمن على نحو واضح في محاولتنا أن نقيم تراتباً للعوامل التاريخية المختلفة. وحلّ هذه المشكلة هو، بدوره، حلّ تاريخي، وتجريبي بالمعنى الواسع. ففي مجتمع زراعي أساساً، لا بدّ أن يكون للتغيرات المناخية أهمية أكبر مما تحظى به في مجتمع صناعي أساساً. وإذا ما كانت غالبية السكان أميّةً، فسوف تترجّح الثقافة المكتوبة بين أداءِ دور يمكن إهماله تماماً وامتلاك وظيفةٍ طاغيةٍ وصادمة (كما أوضحت طباعة الكتاب المقدّس). أمّا إذا ما كان الجميع، من جهة أخرى، قادرين على القراءة، فمن غير المحتمل أن يكون للثقافة المكتوبة مثل هذه الآثار بعيدة المدى، لكنها سوف تغدو بالمقابل ذلك الملازِم المُنتَظَم والحميم لكلّ نشاط يومي.

وكما تتغيّر المراحل التاريخية، فمن الطبيعي أن يتغيّر أيضاً وزن المؤسسات المختلفة ووظيفتها، وموقعها في البنية الاجتماعية. ولذلك، حين يبدأ مؤرّخ الأشكال الأدبية بالبحث عن تلك الظواهر خارج الأدبية التي ستساعده (سواء كان يعلم ذلك أم لا) في توجيه بحثه والسيطرة عليه، فإنّ القاعدة الوحيدة التي يمكنه أن يلزم نفسه بها هي أن يقوّم كلّ حالة عن كثب. ويمكن لبعض الأمثلة أن تساعد هنا في توضيح ما أعنيه، وآمل أن تبيّن أنّ معيار «كلّ حالة» لا يُقصَد به أن يشجّع على العشوائية، بل أن يخضعها لذلك النوع الوحيد من الضبط الممكن في هذا السياق.

دعونا نأخذ معرفة بنى الدولة والفكر السياسي ـ القانوني. فذلك مفيد كثيراً ـ و«وثيق الصلة» نظرياً ـ في تحليل الشكل التراجيدي في عصر الحكم المطلق، لكنه أقلّ فائدةً وصلةً بكثير في دراسة الشكل الكوميدي في المرحلة ذاتها. ومع أنّه يبقى ذا أهمية في القرن الثامن عشر في تحليل شكل الرواية «الهجائي»، إلا أنه يكاد أن يكون منبتّ الصلة تماماً بتحليل الرواية «الواقعية». كما يمكن لدراسة المحظورات الجنسية وبعض الرموز الحلمية المستمدّة منها أن تقدّم اقتراحات كثيرة بشأن أدب الرعب؛ في حين لا

تقدم أيّ شيء عملياً بشأن القصة البوليسية في العَقْد ذاته. وبالمقابل، فإنّ الارتكاسات الانفعالية إزاء الثورة الصناعية الثانية ذات صلة وثيقة بتحليل قصص الخيال العلمي، في حين أنّ صلتها بتحليل القصص البوليسي هي أقلّ من ذلك، وتغيب هذه الصلة تماماً فيما يتعلق بأدب الرعب.

وبدلاً من أن نكثر من الأمثلة، من المفيد أن نشير إلى أنّ «وثاقةَ صلةِ» عاملٍ أو حدث تاريخي بالتحليل الأدبي لا تنطوي بحدّ ذاتها على أيّ حكم بشأن أهمية هذا العامل أو هذا الحدث في آلية التاريخ العامة. فالحرب العالمية الثانية –إذا ما ضربْنا مثالاً صارخاً ـ لا تبدو مفيدة كثيراً في التحقيب أو التأويل الأدبيين: ومن الواضح أنّ ذلك لا يجعلها حدثاً ثانوياً أو من دون قدرة تفسيرية هائلة في مجالات أخرى. وتتّسم مؤسسات التاريخ المختلفة بإيقاعات تطور متفاوتة، ومهمة النقد الرئيسية في هذا الصدد هي أن يرسم خطوطَ تطور مجال تحليله الخاص، حتى ولو قاده ذلك لأن يبتعد عن ضروب التمرحل الفاعلة في غير مكان أو يناقضها. فعلى الرغم من أنّ إعادة بناء خارطة تأريخية موحّدة تمثّل مشكلةً لاحقةً، وفرعيةً في العادة، إلا أنّ من غير الممكن أن يجري التصدي لها بنجاح من دون امتلاك معرفة معزّزة فيما يتعلّق بالمعايير الخاصة بكلّ مجال محدّد.

وثمة نقطة تفصيلية أخرى، وإن كان مدى سجالنا يجعلها زائدة وغير ضرورية: فالظاهرة خارج الأدبية لا تزيد أهميتها أو تنقص مطلقاً بوصفها «موضوعاً» أو«مضموناً» ممكناً لنصّ ما، بل تبعاً لتأثيرها على أنظمة التقويم ومن ثمّ على الاستراتيجيات البلاغية. فظاهرة العلم المبسّط ليست «جزءاً» من القصص البوليسي؛ لأنّ التحرّي أو المفتش يعمل «على نحو علمي» (وهو الأمر الصحيح بما يكفي لكنه ليس مهماً). وبالأحرى إن بمقدورنا القول (على الرغم من المخاطرة الكبيرة) إنّ «العلم» يدخل قصص الجريمة عن طريق آليةٍ سيميائيةٍ محدّدةٍ (فكّ مغاليق الألغاز) ووظيفةٍ سرديةٍ محفوظةٍ له وحده (الحلّ النهائي للعقدة). وإذا ما مضينا أبعد في تحليل هذين الخيارين البلاغيين (وزدنا في مخاطرتنا أن نكون على مزيد من الخطأ) يمكن لنا القول إنّ فكّ مغاليق الألغاز يفترض مسبقاً أنّ «العلم» متطابق مع إيديولوجيا عضوية قائمة على تصوّر من تصورات «الحسّ المشترك» أو «الفهم الشائع» مفاده أنّ الفروقات في المكانة لا يمكن أن تَحُول أو تتبدّل؛ وأنّ نهاية الرواية البوليسية ترسم صورةً لزمنٍ

يؤدي فيه «العلم» دور الجالب العنيف للاستقرار، بدلاً من أن يكون نشاطاً يحثّ على ضَرْبٍ من «التقدّم»، الأمر الذي يضمن ثبات نظام اجتماعيٍ معيّن، أو يختزل تغيراته إلى حدّها الأدنى على الأقلّ.

ومع هذه الملاحظات، فإنَّ قضية التأريخ بمعناه الدقيق تغدو مختلطة على نحو حتميّ بمسألة صحّة التأويلات النقدية، أو ربما الأفضل «قابليتها للاختبار». وعلينا أنْ نتساءل الآن، ولو باختصار، عن سبل تفاعل التأويل والتأريخ، وعن مجالات الصّحة الخاصة بكلٍّ منهما.

3- من أجلِ نقدٍ «قابلٍ للدحض وإثبات الزيف»

ينبغي لمعايير اختبار التأويلات الأدبية أن تكون، من حيث المبدأ، المعايير ذاتها المستخدمة في أيّ فرع علمي آخر. وعلى المرء، بعبارة أخرى، أن يطالب بتأويلٍ يكون متّسقاً، وأحاديّ المعنى، وكاملاً. وبأن يتوقّف الاختبار على مقارنة التأويل بالمعطيات – القائمة في النصّ أو النصوص المشكّلة لموضوعه - التي تبدو متناقضة أو يتعذّر تفسيرها في ضوء الفرضية ذاتها. ويمكن القول إنَّ ما من شيء جديد هنا؛ وليس هذا بالفعل سوى صياغة أولية لمبدأ إثبات الزيف الذي تستخدمه جميع العلوم التجريبية، بما في ذلك العلوم الاجتماعية - التاريخية، مع بعض المشكلات الإضافية، ماعدا النقد الأدبي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي قام إطاره المنهجي طويلاً على مفاهيم مثل "تعدّد المعاني"، و«الالتباس»، و«الانفتاح»، و«الاختلاف»، تلحّ جميعاً على ما للنصّ الأدبي من طابع دلالي ينأى به عن أحادية المعنى. وحين يكون نصٌ أدبيٌ بعيداً، بالتعريف، عن أحادية المعنى بل متناقضاً مع ذاته، سوف يكون من المستحيل تماماً على أيّ عنصر من عناصره أن «يثبت زيف» تأويل ما. ونظراً لخصوصيات النصّ الأدبي الدلالية، فإنّه يُسلَّم منذ البداية بأنَّ الفرضيات التأويلية سوف تُنقَض وأنَّ هذا الحال يُعتَبَر مقبولاً بوصفه حالاً لا مفرّ منه. غير أنّه حين لا يكون للنصّ أيّ قدرة على إثبات الزيف، فإنّ أيّ تأويل يغدو مشروعاً، أو الأدقّ، إنَّ أياً من التأويلات لا يمكن قطّ ألاّ يكون مشروعاً. وبذلك يفقد التنافس بين الفرضيات المختلفة، وحميّة الدحض، وشغف المناقشة - أي جميع المُثل التي تبثّ الحياة في أيّ مشروع علميّ - كلّ أساس، وتظهر زائدة عن الحاجة ولا يكاد يمكن تصوّرها. كما تنزع التأويلات لأن تغدو «غير قابلة للمقايسة» بعضها مع بعضها الآخر، وتبدو خاليةً من أيّ «مشكلات» مشتركة. أما القول بأنَّ أحدها متفوّق على سواه فيكاد يهبط إلى مستوى

الحكم القائم على الذائقة، والذي يُشْعَر بأنَّ أساسه التجريبي ضَرْب من الحذلقة المفرطة وغير اللائقة.

لعلّي قد بالغت، ولكن ليس كثيراً. فما دام النقد يواصل دورانه حول مفاهيم مثل «الالتباس» وأضرابه، فسوف يظلّ يُدْفَع على الدوام، وعلى نحو لا مردّ له، باتجاه مضاعفة، وليس اختزال، تلك العقبات التي تواجه كلّ علم اجتماعي حين يحاول أن يقيم لنفسه أساساً قابلاً للاختبار. بل إنّ المرء ليشعر بميل لأن يضيف بأنّ ذلك كلّه من أجل لاشيء! من أجل هكوبه![*] فالمسألة ليست ما إذا كانَ استخدام اللغة الأدبي متعدد المعاني على نحو خاص أم لا. فهو كذلك بالطبع. لكن ذلك لا يحول البتّة دون القيام بتحليلات أحاديّة المعنى وربما كاملة، وقابلة للدحض تالياً. وما يعنيه هذا لا يتعدّى أنَّ على هذه التحليلات أن تقارب النصّ ليس كما لو كان قوة موجّهة لا تشير سوى باتّجاه واحد، بل كما لو أنه منبع ضوئي يشعّ باتجاهات متعددة، أو حقل قوى في توازن مستقرّ نسبياً. وهذه موضوعات تفوق في تعقيدها السهم البسيط، لكن تحليلها التجريبي والقابل للاختبار أمرٌ ممكن تماماً، شريطة أن يستهدف المرء تحليلها ووصفها كبنى. وبذلك تكفّ معاملة الإضافة، أو الإنقاص، أو التحويل الذي يجري على معنى كلّ عنصر من عناصر هذه البنى كما لو أنّها عمليات «مشروعة على الدوام» (كما هو الحال في هذه الأيام)، نظراً للصلات المنطقية الواهية التي تقيمها البنى الأدبية (والتي تمثّل لهذا السبب الأرض الموعودة لكلّ تفكير تفكيكي). فالأحرى ألاّ يُعامل ذلك كفعل مشروع إلاّ حين يسهم في تحسين المعرفة الكلية بالنصّ، وبذلك يسهم في تعزيز هذه الصلات، وتلك «المحظورات» التي تُفْرَض، ككلّ مُنَظّم، على المؤوّل.

(*) هكوبه هي زوجة بريام، ملك طروادة، وأم هكتور، بطل طروادة الذي يصرعه أخيل. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني في هاملت لشكسبير، يقول هاملت عن أحد الممثلين: « أيّ نذل أنا، أيّ عبد قروي!/ أليس من العار عليّ أن هذا الممثل،/ في رواية من الخيال، في حلم من الألم،/ يُكْرِه روحه على تلبّس وهمه،/ فتحتدم، ويشحب منه المحيّا بأجمعه؟/ الدموع في عينيه، والهياج في قسماته،/ وصوته يتكسّر ويتهدج، وكل وظيفة في جسمه/ تتلبس ذلك الوهم...وذلك كلّه من أجل لاشيء/ من أجل هكوبه! وما لهكوبه عنده، أو له عند هكوبه،/ فيبكي هكذا من أجلها؟ وما الذي ترى كان فاعله/ لو أن لديه من دافع وحافز إلى الألم الممضّ/ ما لديّ أنا؟»

وحين يتخلّى نقد هذه الأيام عن صيحة المعركة: «يمكن تأويل هذا العنصر بهذه الطريقة»، ويستبدل بها قولاً عادياً: «هذا التأويل مستحيل بسبب كذا وكذا»، فإنَّ ذلك سوف يكون خطوة هائلة إلى الأمام على طريق المتانة المنهجية. ولا يعني ذلك البتّة أن نتخلّى عن التأويلات غير المتوقّعة أو الجريئة: فقيمة نظرية ما، كما لاحظ كارل بوبر، تتناسب طرداً مع بُعْدِ احتمالها. وهو يعني وحسب إخضاع بُعْد الاحتمال هذا لعمليات تفحّص صارمة، لأنّ ما هو غريب وغير مألوف ليس صحيحاً على الدوام أيضاً. لتخطئ قدر ما تشاء، شرط أن تبقى على إيمانك أكثر (Pecca Fortiter, sed crede Fortius): إنها لطريقة حسنة في إيجاز روح البحث العلمي.

إنه لمن الممكن والضروري على حدّ سواء أن تكون التأويلات الأدبية قابلة لإثبات الزيف، وثمة حاجة لأن نضيف أنّ المجال الأساسي الذي ينبغي أن تُختَبَر فيه هذه التأويلات هو تحليلها للآليات البلاغية. وسبب ذلك بسيط: فحين يريد المرء أن يشرع بتاريخ للأشكال البلاغية، لا يمكن قياس صحّة فرضية ما إلا بمقارنتها مع تأويلات أخرى للشكل الواحد ذاته. يبدو هذا واضحاً، لكن السؤال قد يُطرَح عند هذا الحدّ عمّا جرى لوحدة التحليل البلاغي والتحليل الاجتماعي - التاريخي التي اتخذنا منها نقطة انطلاقنا؟ ولو عدنا إلى تأويل القصص البوليسي الذي قدّمناه آنفاً: فقد يعترض مؤرّخ للعقليات، أو للعلم، بأنّ صورة العلم الأوسع انتشاراً في أيام كونان دويل لم تكن مطلقاً تلك الصورة التي «استنتجناها» من البنية البلاغية لسلسلة شارلوك هولمز. فهل يمكن ألاّ يكون لاعتراض من هذا النوع أي قيمة في إثبات الزيف؟

أجل، لأن الاعتراض يشتمل في آن معاً على نسبة من الصواب (الذي يشكّل، كما سنرى، إثباتاً للزيف من نوع خاص) ونسبة من الخطأ. ولكي نبدأ بهذه النسبة الأخيرة، دعونا نفترض أنّ باحثاً في السكّان يكتشف أنّ معدّل الولادات، في مكان معين ومرحلة معينة، يتّخذ صورةً تتناقض مع ما يتوقّعه المرء للعلاقة بين الزيادة السكّانية، وعلاقات الإنتاج، وظروف المناخ، والعادات الصحية، والمعتقدات الدينية في ذلك المكان ذاته وتلك المرحلة ذاتها. فهل يمكن لاختصاصيّ في مجالات التاريخ الأخرى هذه أن يعتقد أنّ إحصاءات الباحث السكّاني خاطئة لأنها لا تتوافق مع نتائج بحثه الخاص (الذي - دعونا نفترض- أنّه قد أُثبت تماماً وبات يُعتَبَر صائباً وليس محلّ نقاش)؟ من المؤكّد ألاّ تكون: قد تكون لديه شكوكه، وقد يُدهَش، ويتوقّع وجود حساب ما خاطئ، ويزعم أن لا وجود

لهذه الأرقام. لكنه لا يستطيع أن يرفض هذه الإحصاءات فعلياً إلا حين يحلّ محلّها ترتيب مختلف للمعطيات يُدْخِل تحسينات عليها من منطلق المبادئ التي رسّخها التاريخ السكّاني، وليس تاريخ ملكية الأرض أو الدين. وما من سبب يحول دون أن يُطَبَّق المبدأ ذاته في حقل البلاغة، فصورة بلاغية معينة -مهما بدت عبثية أو سخيفة في ضوء مكتشفات تاريخية أخرى - لا يمكن نقضها بالمعنى الكامل للكلمة إلاّ بصورة بلاغية أفضل.

ثمة اعتباران يبرزان هنا، سوف أشير إليهما بكثير من الإيجاز. من الصحيح تماماً بالطبع أن نقول إنَّ لغة علم السكان أحادية المعنى أكثر بكثير من لغة النقد الأدبي. ولكن ذلك ناجم إلى حدٍّ بعيد عن أنَّ النقد، لأسباب سبق ذكرها، لطالما أخذ أسسه التجريبية الخاصة بخفّة، وبدلاً من أن يكافح لإقامة جماعة علمية لها أهدافها المشتركة وقواعدها الواضحة، فضّل ضمنياً أن يضفي الشرعية على حال يكون فيه الجميع أحراراً في أن يفعلوا ما يحلو لهم. وليست النشوة المعجمية - النحويّة في السنوات القليلة الأخيرة سوى الحدث الأخير في تقليد قديم وشهير من انعدام المسؤولية الفكرية. غير أنَّ مثل هذه الأشياء تمكن مداواتها في كلّ حين من حيث المبدأ. أما الاعتبار الثاني فيفتح على مجال مختلف قليلاً. فحين يتمكّن النقد من أن يوفّر لنفسه أساساً قابلاً للاختبار على نحو معقول، لا بدَّ أن يكتسب التحليل البلاغي عندئذ مكانة مختلفة بين العلوم الاجتماعية «الأقوى». وحين يكون على ناقد أدبي أن يشارك في مؤتمر لمختلف الفروع العلمية حول الشمولية (التوتاليتارية) ويتكلم لساعة على آليات التمثيل المجازي (الأليغورة)، مثلاً، فسوف يبدو أداؤه هذا غريباً ومسلياً. غير أنَّ هذه هي المساهمة الوحيدة الصحيحة التي يمكن لمُشاركنا المُتَخَيَّل أن يسهم بها. واعتقادي أنّ الوقت قد حان لوضع حدٍّ لذلك التمثيل الإيمائي حيث يكون المؤرّخ الأدبي في واقع الأمر ذلك الشخص الذي يقدّم الأمور الشائعة التي يعرفها الجميع في سلسلة من الجمل المُحكَمة والمُقنِعة. فالمؤرّخون يعرفون كيفية استخدام الحواسيب؛ ولا يجدون صعوبةً في تعلّم الفارق بين الاستعارة والكناية، الأمر الذي يفترض بالطبع قدرةً على تبيان أن الاختيار بين هذين الشكلين البلاغيين يقتضي فروقاً ثقافية لها أهميتها.

ونأتي الآن إلى نسبة الصواب التي يشتمل عليها الاعتراض المشار إليه آنفاً. وإنني لأشعر هنا بشيء من القلق، إذ أعلمُ أني اتُّهمت أكثر من مرّة بالخطأ الذي سأصفه الآن: لنفترض أنّه تمَّ بلوغ مستوى مُرْضٍ من التحليل البلاغي. وأنَّ ما توصلنا إليه يشير دون

التباس إلى تراتب للقيم معيّن، بحيث يمكن للمرء أن ينجز ذلك الالتحام النهائي بين البلاغة والتاريخ الاجتماعي. ولنفترض أنّ المحاججة قد كانت إلى الآن خالية من العيوب والنواقص. إنّ هذا الحدّ على وجه الدقة هو الموضع الذي يرتكب فيه المرء غلطته. فهنا يستسلم لإغراء التعميم الكاسح ويقع فيما يمكن أن ندعوه بـ«مغالطة روح العصر (Zeitgeist)»: هل تشتمل بلاغة القصص البوليسي على موقف معين من العلم؟ فلنستنتج في الحال إذاً أنّ «المجتمع أيام كونان دويل»، و «إنجلترا تسعينيات القرن التاسع عشر»، و«الطور الامبريالي من الرأسمالية» –وكلّ ما يهمّ المرء أن يستحضره ـ «يتقاسمون هذا الموقف» جميعاً. من الواضح أن لاعتراضات مؤرّخ العقليات قيمةً مثبتة للزيف فيما يتعلق بهذا المنعطف من المحاججة. غير أن هذه القيمة تتعلق بهذا المنعطف وحسب. فما يغدو اعتباطياً حين يُعَمَّم قد لا يكون كذلك البتّة إذا ما كان يهدف إلى مجال للصحّة بالغ التحديد.

وهذا الادّعاء التعميمي الشامل، الذي يتبع التأريخ الأدبي مثل ظلّه، له سببه الخفيّ الذي يفيد أن نعرفه؛ إذ يشير بالمغايرة إلى سبيل ممكن للخروج منه. وهذا السبب اسمه جورج فيلهلم فريدريش هيغل. فقليلة هي الأشياء التي أنعشت الدراسات الجمالية –وكانت مصيرية بالنسبة لمتانتها التجريبية ـ كما أنعشها ذلك الزواج الذي عقده هيغل بين فلسفة التاريخ وعلم الجمال المثالي. ففي كتاب هيغل علم الجمال، نجد أنّ كلّ حقبة تاريخية ليس لها في الجوهر سوى مضمون مثالي واحد «تعبّر» عنه، وتعطيه «تجلّياً محسوساً» عبر شكل فني واحد. ولو تابعنا الحجاج بالعكس، فإنه ما إن يحدد المرء شكلاً بلاغياً حتى يكون من الحتميّ عملياً أن يشعر بأنّه مُخوَّل بأن يربطه مباشرة بالفكرة ـ الوحيدة، المنعزلة، المتألقة ـ التي يُفتَرَض أنّ حقبة كاملة تتلخّص فيها. وهذا حتميّ، وخاطئ، بصورة تكاد أن تكون دائمةً، على الأقل. فعلى الرغم من مجيء لحظات التدامج الفكري والشكلي الاستثنائي من حينٍ لآخر، إلاّ أنّ القاعدة في التاريخ أن يحصل العكس، فما من نظام للقيم كان قادراً قطّ على تمثيل روح عصر ما دون أن تتحداه أنظمة منافسة. ولو كان الأمر خلاف ذلك لكانت محاججتنا الحالية، من أسطرها الأولى فصاعداً، عبثية تماماً، لأنّ البلاغة ما كانت لتوجد أصلاً. لنتذكّر ما قاله كينيث بورك: هدف البلاغة ـ وهو تعزيز التمسّك بقيم معينة ـ يفترض نقيضه مسبقاً، ألا وهو الانقسام. فجميع الأشكال البلاغية تطمح لأن تصير «روح العصر»، لكن تعددها ذاته يرينا أنّ هذا المصطلح يشير إلى طموح وليس إلى واقع، ولذلك ينبغي استخدامها كأداة مفاهيمية بالغة الإفادة، ولكن ليس كواقعة.

وبالمقابل، يبدو أنّ احترام الخصوصية التي يتّسم بها كل شكل مفرد هو الذي يوفّر، على وجه التحديد، أفضل ضمانةٍ لتحديد وحَصْر الصلات الاجتماعية ـ التاريخية التي يسعى النقد لإقامتها. فكلما زادت قدرة المرء على تفريق شكل معين عن سواه من الأشكال «المنافسة»، زاد استبعاد الصلات الاجتماعية والإيديولوجية التي سيجدها. ومن الواضح أنَّ في ذلك فوائد على صعيد الملموسية التاريخية وقابلية الاختبار التجريبية في آن معاً. وهذا ما يعيدنا إلى الوضع الذي أشرنا إليه في المقطع السابق. إذا ما كان لتاريخ الأدب أن يتحول قطّ إلى تاريخ للأشكال البلاغية، لا بدّ لهذا الأخير بدوره أن يبدأ من إدراك أنّ شكلاً ما يغدو أشدّ قابلية للإحاطة به وأكثر أهمية ولفتاً للانتباه كلما زاد فهم المرء للصراع، أو الاختلاف على الأقل، الذي يربط هذا الشكل بالأشكال المحيطة به. ولا ينبغي لهذا أن يُفْهَم ـ كما راح يجري بالفعل ـ على أنّه معيار تزّمني: أو على الأقل ليس فقط، وليس بصورة رئيسية. فإضافةً إلى فهم تعاقب الأشكال المختلفة ومتبادلة العداء، على التاريخ الأدبي أن يرمي إلى تمرحلٍ تزامني لم تعد «تلخّصه» الأشكال النموذجية الفردية، بل يُقام لكل مرحلة، عبر نوعٍ من متوازي الأضلاع الخاص بالقوى البلاغية، والقوة المسيطرة بينها، واختلالات توازنها، وصراعاتها، وانقسام مهامّها.

ولعلّ العلاقات بين تاريخ الأشكال وتاريخ المجتمع أن تفقد عندئذ طابعها الغامض والعارض، وأن يظهر تغاير الإحالات خارج الأدبية ذاته، تلك الإحالات التي وَسَمت نشاط التأويل (بطريقةٍ غير نظامية وغير قابلة للاختبار حتى الآن)، كسبيل من الضروري اتّباعه. فالطبيعة المتباينة وغير المترابطة التي تميّز تلك الإحالات لا تنجم (بالضرورة) عن عدم استقرار المقولات التي يستخدمها النقد، بل عن بحثه عن الملموسية. وعلى النقد أن يعتمد على تلك الأوجه من الحياة الاجتماعية التي تمكّن المرء من تفسير ذلك الموضوع المادي المحدّد الذي هو النصّ قيد التحليل. وتغاير الصلات هو من طبيعة هذا العمل لأنه من طبيعة الأدب ذاته. ولعل الأدب أن يكون الأشدّ التهاماً بين المؤسسات الاجتماعية، والأشدّ مرونةً في تلبية المطالب الاجتماعية المتباينة، والأشدّ طموحاً في عدم اعترافه بحدودٍ لمجال تمثيله. ولا يسع المرء أن يطالب باختفاء هذا التغاير، وإنما فقط بأن يعكس بأمانةٍ ذلك التعدّد الفعلي في النصوص قيد التفحّص، من حيث وجهتها ووظيفتها (وليس ذلك بالمطلب البسيط).

4 ـ الأدب، «القبول»:

يقع هذا المشروع التاريخي في المستقبل بصورة تكاد أن تكون كاملة. ومن يعلم إذا ما كان سيُنَفَّذ قطّ؟ من يعلم إذا ما كان مشروعاً معقولاً وليس مجرد يوطوبيا شخصية بسيطة (بل ويوطوبيا لم أبدأ بعد بوضعها في حيّز التطبيق)؟ مهما يكن الحال، فإنّه بلا طائل أن نستغرق كثيراً في التأمّل في الأفضل بين ضروب النقد الممكنة. فدعونا نحاول بدلاً من ذلك إكمال محاجتنا بالعودة إلى عددٍ من خصائص ما ندعوه بـ «الأدب» والتي تبرر ذلك المشروع. فنحن بحاجة، بعبارة أخرى، إلى أن نعزل في «الموضوع الفعلي»، الأدب، تلك العناصر التي تشير إلى أنّه يغدو «موضوعاً للمعرفة» تبعاً للمعايير التي رسمنا خطوطها العامة إلى الآن.

وبالعودة إلى النقاط التي أثرناها في القسم الأول، دعونا نقول إنّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول. أن يدفع الأفراد إلى شعور «بالارتياح» في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقة سائغة وخفيّة مع معاييره الثقافية السائدة. هذه هي الفرضية الأساسية. غير أنّ دعمها يقتضي بالضرورة أن نضعها على محكّ ظاهرة أدبية ـ كالتراجيديا ـ تبدو كما لو أنها تشير إلى العكس تماماً، ثمّ على محكّ عددٍ من ضروب التمفصل الهامّة على نحو خاص بين الفكر الجمالي والفكر النقدي الحديثين.

حاولت أن أبيّن في واحدةٍ من الدراسات أنّ التراجيديا الإليزابيثية والجيمسية قد أسهمت في تسويد صفحة الملكية المطلقة على نحوٍ يفوق في جذريّته أيّ ظاهرة ثقافية شهدتها تلك المرحلة ذاتها، ممهّدةً بذلك الطريق، بوسائل هدّامة تماماً، أمام الثورة الإنجليزية في القرن السابع عشر. ويبدو، إذاً، أنّ ما قلته للتوّ عن الأدب بوصفه قبولاً ومصالحة كما لو أنه يُنقَض برمّته. وهو يُنقض بالفعل، لأنّ تلك الفرضية قد طُرِحَت بشكلٍ غير محدّد تاريخياً في حين ينبغي أن تُقْصَر صحّتها على المجتمع الرأسمالي الغربي. هذا المجتمع الذي انفصل عن عصر التراجيديا –عصر الحكم المطلق ـ عبر قَطْعٍ تاريخي كان قد بدّل بصورة جذريةٍ وجهين حاسمين من أوجه النشاط الأدبي، والنشاط الفني على نحوٍ أعمّ. أولاً، تنتمي التراجيديا إلى عالمٍ لم يعترف بَعْدُ بحتمية الصراع الدائم بين المصالح أو القيم المتعارضة وغير القابلة للتهدئة أو التسكين، ولذلك لا تستشعر أيّ حاجة لأن تواجه مشكلة المصالحة فيما بينها. وثانياً ـ وسوف نرى أنّ هنالك صلة بين

أولاً وثانياً ـ لم يكن العصر الذي ازدهرت فيه التراجيديا يعترف بأي استقلال للنشاط الجمالي، بل كان يعتقد أنّ على هذا النشاط أن يكون على الدوام وبصورة مباشرة جزءاً من أغراض أخلاقية أو معرفية.

هكذا تنتمي تراجيديا القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى عالمٍ كانت الإيديولوجيا المسيطرة فيه لا تزال بحاجةٍ لأن تقدّمه على أنّه عضويّة، حيث يوجد بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فارق وظيفيّ وليس صراع مصالح. عالم لا يزال ينظر إلى نفسه على أنّه كلّ عضوي، لكنه كان يكفّ ـ بصورة صاخبة ـ عن كونه كذلك. وتنبع التراجيديا من هذا الظرف التاريخي الفريد الذي لا يتكرّر. ويقوم بنيانها التمهيدي دوماً على تبيان كيف أنّ قيمتين ينبغي أن تكونا في علاقة سيطرة وخضوع تغدوان فجأة، وعلى نحو غامض (غموض إياغو، والساحرات في ماكبث، والهوى في فيدرا)، مستقلتين وتبديان قدْراً متساوياً من العنف. فتلك «السيادة» التقليدية التي كانت للعقل، أو الأخلاق، على بقية الملكات البشرية تغدو مستحيلةً فجأة وعلى نحوٍ مُبْرمٍ لا يقبل العكس، وهذا ما يكتشفه في ذُعْرٍ جميع أبطال شكسبير وراسين.

ولا يسعنا أن نفهم مثل هذا الوضع ما لم نكن قادرين على النأي بأنفسنا عن افتراضات ثقافتنا المسبقة. ذلك أنّ خاصيّته «التراجيدية» لا تكمن (كما هو الحال الآن بالنسبة لنا) في واقعة أنّ القصة تفضي في النهاية إلى التضحية بواحدة من القيمتين المتصارعتين، بحيث يلقي الحداد بظلّه القاتم على القيمة الباقية أيضاً. فهذا يحدث، بالطبع، لكن هذا الموضع، «النهاية» أو «الختام»، ليس المكان الذي تُظْهر فيه التراجيديا ما هي عليه، فهي تُظْهر ذلك في افتراضاتها المسبقة: في واقعة أنّ من الممكن تخيّل صراع لا يقبل المصالحة، والتعبير عنه. وهذا الخيار البلاغي التمهيدي ـ هذا الوضع الأساسي الذي لا يزعج كاتب التراجيديا نفسه قطّ في «إثارته»، بل يكتفي بعرضه وتقديمه بأقصى ما يكون من الوضوح ـ ينتهك الوحدة العضوية إلى الأبد، أما الشعور به كشيء مؤلم ومبهم و«تراجيدي»، فينجم على وجه الدقة عن أنّ العضوية لا يزال يُشْعَر بأنها الشكل الوحيد الممكن للفكر.

ويمكن لنا أن نقلب الصيغة المستخدمة أعلاه، ونقول إنّ التراجيديا تقدّم عالماً يكفّ عن كونه عضوياً، لكنه لا يزال عاجزاً عن النظر إلى نفسه على غير هذا النحو. وهذه الروح المتناقضة في هذا الشكل الأدبي هي ما «يبلبل عقولنا»، كما لاحظ غوته، ويثير فينا القلق، وانعدام اليقين. وهي لهذا السبب أداة لا تُضاهى من أدوات النقد والمعارضة. لكنها

أداة لا تتكرر: فما إن اختفت الإيديولوجيا العضوية حتى اختفت أيضاً تلك الإمكانية الشكلية لنقضها التراجيدي.

التراجيديا بوصفها «استثناءً» لا يتكرر في تاريخ الأشكال الأدبية: هذا يكفي بحدّ ذاته تلك الأغراض التي وضعتها محاججتنا نصب أعينها، لكن هنالك المزيد. فالأدب وعلم الجمال لم يولدا «بعد» التراجيديا وحسب بل «ضدّها» أيضاً. ضَرْبٌ من التحوّل يجري ويمضي أبعد من نطاق علم الجمال ليمتدّ مباشرةً عبر النظام الثقافي البرجوازي. ولأنّ هذا النظام يرى الصراع كواقعة متعيّنة من وقائع المجتمع، فإنّ هذا على وجه التحديد هو السبب في أنّه يلقي عن عاتقه مهمة تصويره بـ «رثاء ورعب» ليُظْهر أنّ القيم والمصالح المتعارضة يمكن أن تصل دوماً، إنْ لم يكن إلى مصالحة أصيلة، فعلى الأقل إلى نوع من التعايش والتسوية. ويظهر هذا الدافع المناهض للتراجيديا في ثقافتنا بأشدّ ما يكون الوضوح في ميدان علم الجمال. بل يظهر على أنّه الأساس الفعلي للمجال الجمالي ذاته، ومبرّر وجوده الخفيّ. وهذا ما أثبته عملان كانا قد أسهما مع عدد قليل من الأعمال الأخرى في تشكيل الفكر الجمالي الحديث: نقد ملكة الحكم لكانط وفي تربية الإنسان الجمالية شيلر.

من الواضح أنّه يستحيل عليّ أن أناقش هذين العملين هنا بالتفصيل والاهتمام اللذين يستحقّانهما. غير أنّ بضع إشارات سريعة ستفيد على الأقلّ في التنبيه إلى مدى المركزية التي يحتلّها هذان العملان في السبيل الذي نتّبعه. فإذا ما بدأنا بنقد ملكة الحكم، فإنّ أول نقطة نشدّد عليها هي أنّ كانط قد كتب هذا الكتاب، كما يخبرنا عنوان الفقرة III من المدخل، «كأداة لوَصْل قسميّ الفلسفة في كلٍّ واحد». فهذان القسمان، اللذان سبق تحليلهما في النقدين(*)، لم يكونا بعبارة أخرى قادرين على إنتاج كلٍّ واحد منهجي ومتّسق: «تشتمل مفاهيم الطبيعة قبليّاً على أساس كلّ معرفة نظرية وتستند، كما رأينا، إلى سلطة تشريع الفهم. ويشتمل مفهوم الحرية قبليّاً على أساس جميع المفاهيم العملية غير المشروطة حسيّاً، ويستند إلى سلطة تشريع العقل. فلكلٍّ من الملكتين... تشريعها الخاص بها من حيث المضمون، ولأنّه ما من تشريع آخر (قبليّاً) فوق هذين التشريعين، فإنّ ذلك يبرّر تقسيم الفلسفة إلى نظرية وعملية»[1]. وبذلك تكون المهمة التي تمّت محاولتها في النقد

(*) نقد العقل الخالص ونقد العقل العمليّ.

(1) كانط، نقد ملكة الحكم، أكسفورد 1952، ص 14 ــ 15.

الثالث(*) قد أملتها الرغبة في الاكتمال النظري. لكن غياب المنهاجية التي تقصد إلى المداواة هو أيضاً علامة عدم انسجام فعليّ بين عالميّ الذات ذاتها، أو سبيليّ كينونتها، المختلفين. وكما يقول تعليق حديث: «يقصد نقد ملكة الحكم إلى إزالة الجرح الذي ينزل بصورة الإنسان بين تشريع العقل المحض (الذي ينطوي على فكرة الضرورة) وتشريع العقل العمليّ (الذي ينطوي على فكرة الحرية)، وإلى خلق حدّ أوسط (Mittelglied) بين التشريعين. وهذا الحدّ الأوسط سوف يكون ملكة حكم (في اشتمالها على فكرة الغائية)[1]».

يتمثّل غرض كانط في مداواة الجرح الناجم عن «انقشاع الوهم» الذي أحدثته العلوم الطبيعية، والذي ينبع منه الانفصال بين أحكام الواقع وأحكام القيمة. ومع أنّ هذا الانفصال يصون استقلال البحث العلمي ويكون مُرَحّباً به إذاً ـ في ذلك المجال ـ كتجديد محرِّر، إلا أنّه يتردّد ويترجّع كتشويه مؤلم في المجال حيث تنشأ القيم الأخلاقية ورؤى العالم. وكما يلاحظ كانط نفسه في الفقرة IX من المدخل، فإنّ «مفهوم غائية الطبيعة»، الذي يفترض مسبقاً ملكة الحكم، ينبغي أن يُسلَّم به لأنّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها لـ «الحرية» أن تغدو ملكة فاعلة ومؤثِّرة، «غايتها النهائية... مُحقّقة في الطبيعة وفي انسجام مع قوانينها». ويواصل كانط: «التأثير وفق قانون الحرية هو الغاية النهائية التي ينبغي أن توجد (هي أو ظاهرتها في العالم المحسوس)، وهذا يفترض مسبقاً وجود شرط إمكانية هذه الغاية في الطبيعة (أي في طبيعة الذات ككائن من العالم المحسوس، أعني كإنسان). وهي إمكانية تفترضها ملكة الحكم قبليّاً، ومن دون التفات إلى العملي. فهذه الملكة، بما لديها من مفهوم غائية الطبيعة، توفّر لنا المفهوم الوسيط بين مفاهيم الطبيعة ومفهوم الحرية....»[2].

(*) نقد ملكة الحكم.

(1) لوشيانو أنسيشي، «Considerazioni sulla «prima Introduzione» alla Critica del Giudizio di Kant» وهي عبارة عن تقديم لكتاب كانط، Prima Introduzione، باريس – روما 1969، ص15. التشديد لي.

(2) كانط، ص 37 ــ 38.

ويتكشّف بحث كانط عن كلّ «ضرورته» التاريخية حين يتملّى المرء أنّه في حين لا يمكن تصوّر المجتمع الرأسمالي من دون التقدم العلمي والتقني المنعكس في انفصال الفكر والأخلاق، فإنه لا يمكن تصوّره بالمثل من دون المحاولة الدائمة لإلغاء ذلك الانفصال ومداواته، وهي محاولة تشهد عليها تلك الكثرة الاستثنائية، والعصية على التفسير الواضح، من النشاطات الجمالية التي تميّز الرأسمالية. فإضفاء الطابع الاجتماعي على الفرد في مجتمعنا لم يعد يمتلك الشرعية التي أسبغتها عليه روابط التقليد ذات مرّة. وهو لا يبدو عادلاً ومنصفاً إلا حين يلبي ـ كما لاحظ هيغل في فلسفة الحقّ ـ «حقّ الأفراد في إشباعهم الخاص». وما من «إشباع» ممكن، لذلك الحيوان الرمزي، الإنسان، ما دام الوجود منقسماً بين مجال تكون فيه القيم الثقافية كلّ شيء ومجال لا تمتلك فيه هذه القيم الثقافية أيّ شرعية بالمرّة. وكلما زاد «تشريع الفكر»، وتعددت أوجه الحياة الاجتماعية التي تبدو مدعومة بـ«حيادية» رمزية صارمة ـ تلك «الطبيعة الثانية» الموضوعية، المغتربة التي تلخصّها على نحو نموذجي آليات القرن التاسع عشر الاقتصادية ـ كان على الجهد الجمالي أن يغدو أشدّ تطوراً كيما يقدّم العالم على أنه شيء «غائي»، على أنّه عالم ـ من أجل ـ الفرد.

من هنا تنبع المركزية الثقافية لمحاولة كانط إقامة «الحدّ الأوسط» القادر على إعادة وصل الطبيعة والعقل. ومن هنا إلحاحه على «تفريج الحياة وتشديدها» الناجم عن تأمّل الجميل، وتأمّل «الانسجام» الذي تثيره اللّذة الجمالية في الفرد وفي العلاقة بين الفرد والطبيعة على حدّ سواء. ومن هنا، أخيراً، كلّ ضروب تأمّل «الجميل في الطبيعة» ـ وهي مشكلة سوف تعتبرها النظرية الجمالية اللاحقة غير صحيحة لكن حضورها الكثيف والمركزي في نقد ملكة الحكم لا ينبع، في اعتقادي، من خصوصيات علم الجمال في القرن التاسع عشر وحدها بل أيضاً من إدراك كانط أنّ الافتراق بين العلوم الطبيعية والثقافة البلاغية ـ العملية ينبغي أن يجد توسّطاً ضرورياً وغير يقيني في الوقت ذاته، «شَبَهَاً» يكون على مفهوم «الجميل في الطبيعة»، والذي هو مفهوم محفوف بالمخاطر من نواحٍ كثيرة، أن يمثّل طبعته الأولى.

ومن المعروف أنّ رسائل في تربية الإنسان الجمالية قد اقتصرت إلى حدّ بعيد على إعادة صياغة ما هو جوهري في نقد ملكة الحكم وتبسيطه. وتكمن جدّة عمل شيلر في استخلاصه من حجاجات كانط ما يمكن أن ندعوه «سياسات ثقافية» (ينبغي أن نضيف أنها لا تكون منسجمة تماماً وعلى الدوام مع مقاصد نقد ملكة الحكم). هكذا نجد، في الرسالة التاسعة، أن الفنّ يُقَدَّم على نحو صريح بوصفه أداة للقبول لا تُضاهى (الأمر الذي لم يجر

قطّ في نصّ كانط): لا تُضاهى لأنها قادرة على الفعل دون أن تُلْحَظ، متملّصةً من سيطرة مستخدمها الواعية، الأمر الذي يعود بنا إلى المشكلات التي طرحناها في مستهلّ هذه الدراسة: «ولسوف تلقي جدّية مبادئك الخوف في قلوبهم [أي معاصريك]، غير أنّ لَعِبَ المظهر لديك سوف يهيّئهم للتسامح معها؛ لأنّ ذائقتهم أنقى من قلبهم، وهنا يتعيّن عليك أن تمسك بالآبق الجفول. عبثاً تهاجم مبادئهم، عبثاً تدين أفعالهم؛ لكن بمقدورك أن تُعْمِلَ يدكَ المبدعة في ساعات فراغهم. أَبْعِد عن ملذّاتهم النزوة والطيش والخشونة، وسوف تُبْعِد ذلك عن أفعالهم شيئاً فشيئاً، وفي النهاية عن ميولهم أيضاً. حاصِرْهم، أنّى التقيتهم، بأشكال العبقرية العظيمة والنبيلة، وطوّقهم برموز الكمال، إلى أن يتغلّب المظهر على الواقع، وينتصر الفنّ على الطبيعة»[1].

وفي أمكنة أخرى - وقبل كلّ شيء في القسم الأشهر من العمل، وهو الرسالة السادسة - يطور شيللر تيمة الفن لدى كانط بوصفها النشاط الوحيد الذي يتيح لحياة الإنسان أن تستعيد انسجامها الضائع: «ذلك الطابع اللاافقاري الذي كانت عليه المدن اليونانية، حيث كان كلّ فرد يتمتّع بوجود مستقل مع احتفاظه بالقدرة، متى دعت الحاجة، على أن ينمو ويتحول إلى كلّ عضوي، أخلى مكانه الآن لآلية بارعة كآلية الساعة، ينشأ فيها نوع من الحياة الجمعية، عبر جَمْع وإلصاق أجزاء لا حصر لها لكنها فاقدة الحياة. فالدولة والكنيسة، والقوانين والأعراف، جميعها تمزقت الآن إرباً؛ وانفصلت المتعة عن العمل، والوسائل عن الغايات، والجهد عن المردود.... هكذا تُدَمَّر شيئاً فشيئاً حياة الفرد الملموسة كيما يمكن لفكرة الكلّ المجرّدة أن تطيل أمد وجودها الباعث على الرثاء، وتبقى الدولة إلى الأبد غريبة عن مواطنيها ما دامت لا تقيم مع مشاعرهم أيّ صلة في أيّ موضع.... صحيحٌ أنّ أحادية الجانب في إعْمال الفرد قدراته لا بدّ أن تودي به إلى الخطأ؛ لكنها تودي بالجنس البشري ككلّ إلى الحقيقة .... صحيحٌ أنّ الأجسام الرياضية تتطور من خلال التمرينات البدنية؛ وأنّ الجمال لا يتطور إلا من خلال لعب الأطراف الحرّ والمنسجم. وبالمثل، فإنّ تفعيل وظائف العقل الفردية خليق حقّاً بأن يُوجِد بشراً أفذاذاً؛ غير أنّ تلطيفها جميعاً هو وحده الكفيل بإيجاد بشرٍ سعداء وكُمَّل»[2].

---

(1) فريدريش شيللر، في تربية الإنسان الجمالية (1793 ـ 1794) أكسفورد 1967، ص61.

(2) المصدر السابق، ص 35، 37، 41، 43.

تساعد هذه المقاطع في إلقاء الضوء على غايات «الانسجام» لدى شيللر وحدوده. فالانفصام الذي يعاني منه كلّ فرد ـ حيث لا يترك كتاب التربية الجمالية أيّ مجال للشكّ في ذلك ـ هو عاقبة انفصام اجتماعي (بين الكنيسة والدولة، الطبيعة والعقل، «الهمج» و«البرابرة»). لكن المصالحة التي يقيمها الفنّ، والانسجام الذي يمثّله ويعزّزه، لا تُقدّم على نحو جدّي مطلقاً كنموذج ينبغي أن يوفّر للمجتمع ككل ـ أو كمثال يمكن من خلاله مداواة الانفصام ـ بل يُقدّم وحسب على أنّه الطريقة الأفضل لمواجهة الانفصام والتعايش معه. ومعيار الانسجام مقصور تماماً على مجال التشريع الرمزي، الذي يقيمه، في واقع الأمر، كمجال مستقل. وعلى الرغم من اعتبار أسباب الانفصام المادية غير إنسانية وخطرة، فإن انسجام شيللر لا يمكن أن يوجد وتكون له قيمة إلا إلى الحدّ الذي تواصل عنده هذه الأسباب وجودها أيضاً. فالهدف ليس إزالة التوترات المتضاربة بل خَلْق مجال قادر على تلطيفها، معيداً تنظيم إدراك الانفصام ذاته على ذلك النحو الذي يجعل مَن يتحملونه «سعداء». وهذه «السعادة» هي جوهر «القبول» الحديث: ولما كان التوصّل إليها في الحياة اليومية يزداد صعوبة، فإنّ ثمّة ضرورة لـ «شكل» يمكنه أن يضمن وجودها بطريقة ما.

وثمة نقطة أخيرة، سوف تتيح لنا الانتقال من شيللر [إلى مكان آخر]. فالجرح الذي استهدف كانط مداواته بنقده الثالث كان بين الفكر والعقل، بين الطبيعة والحرية. كان، بعبارة أخرى، يفصل مجالاً يحظى فيه مفهوم القيمة بكلّ الأهمية عن مجال معاكس لا يحظى فيه هذا المفهوم بأيّ أهمية. مع شيللر يتمّ تعديل هذا الإطار. فمصطلح «الطبيعة» في التربية الجمالية لم يعد يشير إلى عالمٍ حياديّ رمزياً بل إلى مجموعة معينة من القيم. لم تعد «الطبيعة» معاكسةً لـ «العقل» بسبب افتقارها إلى خاصيات القيمة، بل بسبب اغتذائها من قيم مختلفة. وإذا ما كان هذا صحيحاً، فإنّ المجال الجمالي ينجز وظيفتين ثقافتين متميزتين في الحضارة البرجوازية، وكتاب شيللر التربية الجمالية يتوضّع عند نقطة التقائهما. فالوظيفة الأولى هي تلك التي أشارت إليها جماليات كانط: استعادة الصلة بين عالم أحكام الواقع وعالم أحكام القيمة عبر مقاومة «انقشاع الأوهام» العلمي وتلبية تلك الحاجة العميقة إلى «السحر»، والتي هي جزء لا يتجزّأ من الرغبة في رؤية القيم «متجذّرة في

الوقائع»، وبذلك يتمّ تفادي المسؤولية عن صفة الجزئية التي تتصف بها هذه القيم عن طريق القناعة الآمنة بأنها «تنبع» من «واقع الأشياء» ذاته[1].

أما الوظيفة الثانية فقد تراكبت مع هذه الوظيفة ولعلها اكتسبت بمرور الزمن أهمية أكبر. وهي تقوم على الإفضاء إلى مصالحة بين القيم المتصارعة. ولا يشكّل عمل شيللر سوى نصف خطوة في هذا الاتجاه. فالقيم التي ينبغي إضفاء الانسجام عليها في التربية الجمالية ليست متصارعة في ذاتها وبذاتها. وهي لا تغدو متصارعة إلا بسبب تطورها أحادي الجانب. غير أنّ بمقدورها أن تظلّ «مُلَطَّفَةً»، وتؤدي بهذه الطريقة إلى العودة إلى مفهوم «الانسجام» الكلاسيكي الجديد. وفي تصوّري أن هذا لم يعد ممكناً على الإطلاق، لأنّ الصراع لم يعد ينبع من واقعة أنّ العناصر التي كانت متّصلة ذات مرّة تغدو متخارجةً في الوقت الذي تبقى قابلةً لتركيب جديد، بل ينبع من تضاد فعلي، من عداء داخلي لم يعد يوفّر أيّ فرص لحلٍّ «ديالكتيكي».

غير أن حدوث ذلك، اقتضى من المجتمع البرجوازي أن ينفتح بصورة حاسمة، ومؤلمة، على صراع اجتماعي: ذلك الصراع المتوالي والدموي الذي يجري عبر التاريخ الأوروبي منذ العام 1789 إلى الآن، ولا يفرّق كلّ شعب، كلّ ثقافة قومية، عن عدوّ «أجنبي» بقدر ما يفرّقهما عن عدو «داخلي»، يتكلم اللغة ذاتها، ويعيش في البلدات ذاتها، وغالباً ما يدعو الإله ذاته. فلم يعد من الممكن ردّ أصل الصراعات إلى اختلافات تاريخية أو جغرافية ثابتة، أو طبائع «قومية» كان يُشْعَر بأنها تكاد أن تكون وقائع طبيعية لا تحول ولا تزول. لا: لقد بات الصراع أقرب، وبذلك أكثر حدّة، وبدا لذلك غير قابل للحلّ.

---

(1) من هنا الطبيعة القائمة على «ضرب المثل» التي تَسِم الأعمال الأدبية، خاصة القصص السردي: «من العناصر النمطية [في الخطاب الأدبي، أي البلاغي] تلك الصلة الداخلية بين الواقعة والقيمة، المعرفة والانفعال. وتتعيّن الواقعة في وَضْع ملموس من أوضاع السلوك البشري، حيث يكون كلّ عنصر مشحون بمعانٍ قيمية وكل قيمة تمثّل لها تقليدياً وفي العادة وقائع محدّدة. ويعمل كلّ من اعتبار الواقعة في ذاتها، مجرّدة من أي مرافق انفعالي، واعتبار القيمة المحضة، كقيمة في ذاتها، على عزل الخطاب عن ال doxa، وعن الحياة اليومية الملموسة التي تحياها «الأكثرية». فغياب الانفعال يجعل الخطاب «جافاً» وغياب المثل يجعله «مجرداً». وفي الحالين يغدو الخطاب غير مُقْنِع، وتالياً غير مؤثّر كأداة من أدوات ثقافة عملية ضمن مجتمع ما» (بريتي، ص174).

وأدب القرن التاسع عشر مُفعَم بهذا الإدراك الجديد لطبيعة المجتمع الصراعية. ويبدو بالفعل أن إرثه التاريخي العظيم يقوم على الإشارة إلى اضطرار مفهوم «القبول» ذاته –في حضارة منقسمة ذلك الانقسام العضال بين مصالح وقيم متعادية ـ لأن يخضع لتحول عميق. فلم يعد بمقدوره أن يقوم على الانتصار العنيف والمُعتَرَف به لنظام قيم واحد على جميع الأنظمة الأخرى. وبات عليه أن يتّخذ شكلاً أشدّ مرونة وتعرّضاً للمخاطر: لم يعد مفهومَ تركيبٍ ديالكتيكي كامل بل مفهوم تسوية «محلّ شكّ»[1].

والتسوية هي القيمة الكبرى في القصص السردي «الواقعي» ولعلها، بصورة أهمّ وأكثر دلالة، المعيار البلاغي الأساسي في تلك الظاهرة التي لا تزال الأشدّ إلغازاً وغموضاً، ألا وهي «الشعر الغنائي الحديث». وإذا ما كان للمرء أن يصف هذا الشعر بكلمة واحدة، فإن المصطلح الذي يخطر في الذهن هو «الغموض». وهذا الغموض –المستعد، كيما يكون كذلك، لأن يخاطر بألا يكون قابلاً للفهم ـ إنما يعود بدرجة كبيرة إلى المحاولة الإجبارية والإلزامية الرامية إلى إقامة «تسويات» دلالية بين ما بات عناصر متغايرة ومتناقضة تماماً. ولا يزال الإرداف الخُلْفي عند بودلير ذلك المجاز الذي يمثّل لهذه العملية ويلخّصها على أحسن وجه. وقد كتب بول ريكور: «... إنني، بصفتي إنسان الرغبة، أتقدّم مموّهاً – larvatus prodeo. وبالمثل، فإن اللغة ذاتها محرّفة منذ البداية وفي جزئها العظم: فهي تعني غير ما تقوله، ولها معنى مزدوج، وتكون ملتبسة. وهكذا يندرج الحلم وأشباهه في نطاق من اللغة يقدّم نفسه على أنه محلّ الدلالات المعقدة حيث يكون ثمة معنى آخر متعيناً في معنى مباشر ومحتجباً فيه على حدّ سواء. دعونا نطلق على نطاق المعنى المضاعف هذا اسم «الرمز»...»[2].

---

(1) «التسوية» لاتعني بالطبع صفقة تتوزع منافعها (أو مضارها) بالتساوي على جميع الأطراف المعنية. وما أحاول تبيانه في دراسة عن أدب الأطفال المثير للعواطف عنوانها«روضة الأطفال» هو أن من الممكن تماماً أن تشتمل الصفقة على خسارات مزعجة واختلالات خطيرة في التوازن. فوظيفتها المميّزة ليس أن «تجعل الجميع سعداء» بل «على وجه الدقة، أن«تسوّي»: أن توجد نطاقاً واسعاً بحدود غامضة تتواصل فيه القيم المتضادة، وتتساكن ويغدو من الصعب تمييزها ومعرفتها. ولا حاجة للقول، إنّ هذا تشكيل مناهض للتراجيديا إلى أبعد حدّ.

(2) بول ريكور، فرويد والفلسفة، نيو هافن ولندن 1970، ص7.

كلمات ريكور تصل بنا إلى الاتجاه الأخير الذي يُتَّخذ هنا. فهي لا تشير إلى الشعر الغنائي الحديث والتأويل الأدبي بل إلى الحلم والتحليل النفسي. وبالفعل، إذا ما أراد المرء أن يرى في الأدب ذلك النشاط الثقافي المُخَوَّل ضمان القبول بإحداثه ضروباً من «التوافق» بين القيم المتصارعة، فإنه لا يسعه أن يعفي نفسه من مناقشة موجزة على الأقلّ لأوجه معينة في التفكير الفرويدي.

لقد رأى فرويد في الفنّ، كما نعلم، أنجح شكل من أشكال «التعويض» عن تلك الدوافع التي أجبرت الحضارة الفرد على التضحية بها[1]. ولذلك نجد «عودة المكبوت» عند جذر النشاط الجمالي. غير أنّ المحتويات النفسية المكبوتة لا بدّ لها، كي تعود إلى شَغْل المنصّة، من أن تضع «قناعاً»، أو بكلام أدقّ أن تتّخذ «شكلاً» مختلفاً عن شكلها الأصلي، نتيجة للصراع مع قوة نفسية تعمل في الاتجاه المعاكس: «... نموذج النفي الفرويدي هو نموذج شكليّ... تشكيل تسوويّ سيميائي يتيح للمرء أن يقول لأي شيء نعم ولا في آن معاً... الرغبة المنحرفة لا يمكن أن تكون مقبولة كمضمون في العمل الأدبي دون أن يقْبل هذا الأخير أيضاً النموذج الشكلي القادر على تمريرها»[2]. وتشتمل هذه النظرة الفرويدية على عدد من العناصر الأساسية تماماً في النشاط التأويلي: صورة النصّ كحقل صراع بين قوى نفسية وثقافية؛ فكرة أنّ هذه القوى تحتلّ مواقع مختلفة بالعلاقة مع إدراكنا لذاتنا (أي أنها «لاواعية» إلى هذا الحدّ أو ذاك)؛ الإلحاح على أنّ الصراع بينها لا يمكن أن يُفْهم إلا بتحليل تشكيلاتها البلاغية النوعية؛ تحليل الخاصية المدهشة، بل

---

(1) «يقدّم الفن إشباعات بديلة لتلك التنازلات الثقافية الأقدم والتي لا تزال تُحَسّ بأعمق ما يكون الإحساس، ولهذا السبب فإنه يعمل كما لا يعمل أيّ شيء آخر على التوفيق بين الإنسان وتلك التضحيات التي بذلها من أجل الحضارة». («مستقبل وهم» ، 1927، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النفسية الكاملة، لندن 1953 ـ 1974، المجلد XXI، ص14)، وبالمثل، بعد عامين، نجد فرويد يعرّف الفنّ على أنه «أوهام، يُعْتَرَف بأنها كذلك... تملّصت على نحو سافر مما يقتضيه محكّ الواقع وتفرّغت لغَرَض تحقيق الأمنيات التي يصعب تنفيذها... ليس للجمال نَفْع واضح؛ وليس له أية ضرورةٍ ثقافية واضحة. غير أنّ الحضارة لا يسعها الاستغناء عنه... ومن دواعي الأسف أنّ التحليل النفسي قلّما يكون لديه ما يقوله عن الجمال. وكلّ ما يبدو مؤكّداً هو اشتقاق الجمال من حقل الشعور الجنسي. ويبدو حبُّ الجمال مثالاً نموذجياً لدافع مكفوف من حيث هدفه» («الحضارة ومنغّصاتها»، 1930، المصدر السابق، ص 80، 82، 83)

(2) فرانشيسكو أورلاندو، نحو نظرية فرويدية في الأدب، بالتيمور/ لندن 1978، ص 140.

«المبهمة» في الغالب، التي تميّز هذه التشكيلات، والتي تعود إلى الطبيعة المتغايرة والمتعادية للقوى التي تتوصّل إلى تسويةٍ فيما بينها.

واعتقادي أنّ هذه الأشياء جميعاً مساهمات باقية في نظرية التأويل الأدبي. والمشكلة تكمن في مكان آخر، في التساؤل عمّا إذا كان الأفق النظري للتحليل النفسي، وقد قدّم تلك المساهمات، ليحول في النهاية دون استخدامها بطريقة مثمرة وقابلة للاختبار. دعوني أشرح ذلك، مبتدئاً بمفهوم أساسي في نظرية «عودة المكبوت الشكلية»: ألا وهو مفهوم «النفي» (Verneigung)[1]. كان فرانشيسكو أورلاندو، في قراءته الفرويدية مسرحية فيدرا لراسين، قد أحْكَم هذا المفهوم وكثّفه في صيغة «لا يروقني». وهذه الصيغة تعبّر عن صراع: «لا/ يروقني». لكن هذا الصراع يُعَبَّر عنه ويُؤَوَّل بطريقة غير مقبولة علمياً، لأنّ واحداً من عناصره وحسب هو المُعَرَّف: أما الآخر فيتحدّد «بالنفي» وحده. فذلك الطرف من التضاد حيث يقع المكبوت يمتلك مضموناً خاصاً به، هو الـ «يروق» الذي يشير إلى موضوع معين أو صورة معينة. وبالمقابل، فإنّ الطرف الآخر ليس سوى «لا». وهذا يبيّن أنّ تحديده بما هو عليه يُعْتَبر ذا أهمية ثانوية تماماً. فهو لا يمكن أن يوصَف أو تكون له أهمية نظرية إلا بفضل ما هو ليس عليه: «حين يمكن التعبير عن رغبةٍ من نوع معين أو شدّة معينة عبر النفي بالإعلان لا يروقني، فإنّ رغبةً أشدّ أو أصعب من حيث إمكانية الجهر بها سوف تؤدي، مثلاً، إلى الإعلان لا يروقني البتّة. وقد تتحول رغبة أشدّ من هذه الأخيرة وأصعب من حيث الجهر بها إلى أكرهه، أمقته، أو إلى عبارات أخرى مماثلة تظلّ ضروباً واضحةً من النفي وإنْ كانت مُدْمَجةً في فعلٍ دون اسم الفاعل النافي. ويمكن أن نقارن ذلك بوعاء تمارس محتوياته هذا القدر أو ذاك من الضغط الانفجاري على جدرانه؛ فكلما زاد الضغط، وجب أن تكون الجدران أشدّ مقاومة أو أكثر عدداً»[2]. وهنا تخطر في الذهن تلك الجملة الافتتاحية في كتاب هربرت ماركوزه إيروس والحضارة: «التضحية المنهجية بالليبيدو، وثنيه المفروض بالقوة نحو نشاطات مفيدة اجتماعياً، تلك هي الثقافة». فالثقافة «ليست سوى» قمع الغرائز. ويمكنها أن تتخذ أي شكل يحلو لها. فالشيء الوحيد المهم هو أن تنجز تلك الوظيفة. من هنا تلك الأنثروبولوجيا غير المحدّدة تاريخياً والتي لطالما أفسدت المشروع التحليلي النفسي. غير أنه من هنا أيضاً تلك العاقبة غير المتوقّعة

(1) المصدر السابق ، «الجزء التحليلي»، خاصة ص8 ـ 10.

(2) المصدر السابق ص10.

على المستوى التأويلي بمعناه الدقيق. فما كان قد قُدِّم كصراع بين قوى متضادة تحوّل عملياً - بحسب فرضية «النفي» - إلى سيرورة أحادية الطرف، أقرب إلى ضروب «القلب» في الديالكتيك الهيغلي منها إلى النظرة المادية إلى صدام بين كيانين محددين (ويُفتَرَض بمصطلح «النفي» أن يدفعنا في جميع الأحوال إلى الاحتراس واليقظة)».

في حضرة «النفي»، شيء واحد فقط يستحق الاهتمام: ما يحصل للرغبة البازغة، كيف تعدّل وتتحول. أمّا التحولات التي تعتري القطب الآخر من الثنائية، فإن ما من شيء يمكن قوله عنها، على الرغم من واقعة أنها ينبغي أن تكون على قَدْر من الأهمية بالنسبة لمؤرخي الثقافة. غير أنّه لا مفر من أن يكون الأمر على هذا النحو، لأنّ ذلك القطب الآخر لا وجود فعلياً له بالمرة، كونه مجرد مجاز «مغترب» للمكبوت. هكذا ينتهي الغياب القَبْليّ للاهتمام بالطرف «الكابت» من الثنائية (الاهتمام بـ«الحضارة»، بـ«التاريخ») إلى خفض قيمة حدس النصّ بوصفه «تسوية»، واختزاله إلى فكرة النصّ باعتبارها مكاناً «يُعَبَّر» فيه عن «جوهرٍ» بهذا القدر أو ذاك من الكمال. وبذلك لا يترك تشبيه «الوعاء» الذي يتبدّل «شكله» («جدرانُه») بـ«ضغط المضمون» أي مجال للشكّ في الأمر.

وهذه انتكاسة صوب تصوّر وجداني للظواهر الفنية، تصوّر يمكن تبيّنه على أيّ حال في مفهوم «عودة المكبوت» ذاته. فإذا ما كانت النصوص الأدبية تدين بقسط كبير من جاذبيتها الملغزة إلى واقعة أنها تعيد طرح محتويات نفسية لا واعية —وهذا ما لا أشكّ به مطلقاً على الصعيد الشخصي - فإنّ ما من سبب، سواء كان نظرياً أم تجريبياً، لأن نقصر مجال «اللاوعي» على «المكبوت» وحده. ولقد أشار فرويد نفسه في الأنا والهو، وبوضوح بالغ، إلى اشتمال اللاوعي، فضلاً عن المحتويات المكبوتة بالمعنى الدقيق، على مستوى الأنا الأعلى[1]. ولذلك، إذا ما كانت تقع على عاتق الأدب مهمة أن يجعلنا «على ألفة» مع

(1) «يمكن للمرء... أن يغامر بالفرضية التي مفادها أنّ قَدْراً كبيراً من الشعور بالإثم لا بدّ أن يبقى في العادة لاواعياً، لأنّ أصل الضمير مرتبط ذلك الارتباط الوثيق بعقدة أوديب، التي تنتمي إلى اللاوعي. وإذا نزع أحدهم لأن يقدّم الاقتراح المعاكس الذي يرى أن الإنسان السوي ليس بعيداً عن الأخلاق أكثر بكثير مما يعتقد وحسب بل هو أخلاقي أيضاً أكثر مما يعلم بكثير، فإنّ التحليل النفسي، الذي يقوم الشطر الأول من هذا التأكيد على مكتشفاته، لن يكون لديه ما يعترض به على شطره الثاني». ويضيف فرويد في حاشية:« لطبيعةِ الإنسان مدى لكلٍّ من الخير والشر، أبعد كثيراً مما

ذواتنا اللاواعية، معيداً إحياء تلك الصلات التي تبقى في العادة بعيدةً عن إدراكنا، فما من سبب مطلقاً لئلا تشتمل هذه العملية على الأنا الأعلى أيضاً. خاصة حين نتذكر أنّ الأنا الأعلى - أي الضمير الأخلاقي بشكله «القاسي»، الذي لا يلين - لا يتوافق قطّ، سواء لدى فرويد أم في الواقع، مع ما يدّعى «مبدأ الواقع». وحين يقول المرء، بحقّ، أن الحضارة البرجوازية تعتاش على انفصال ضمني لكنه صارم بين ما هو صائب «نظرياً» وما ينطبق «عملياً» - بين المبادئ القصوى وتحققها الأدنى - فإن معنى ذلك هو على وجه الدقة (وبمصطلحات فرويدية) أنّ العلاقة بين الأنا الأعلى ومبدأ الواقع (بين الضمير الأخلاقي والسلوك الاجتماعي الفعلي) هي علاقة إشكالية بطبيعتها. صحيح أنّ «الحضارة» تُنتج الأنا الأعلى، وتجعل منه «مبعوثها» في النفس الفردية، لكنها تتركه من ثمّ، وتشيح بوجهها عنه، وتحبطه (وتقارعه إذا لزم الأمر: في الحرب، كلّ من يتمسّك على نحو صارم بالوصايا العشر تُطلق عليه النار). والنتيجة هي أنّ الأنا الأعلى يحتاج أيضاً وبصورة مستمرة لأن «يعاود البزوغ» في أعمال تعيد تحديد مجال تطبيقه بطرائق شتى، وتبيّن تلك القوى الأخرى النفسية والاجتماعية التي يدخل في صراع معها. والحال، أنّ قَدْراً كبيراً من القصص الواقعي في القرن التاسع عشر يدور حول هذه المشكلة؛ كما يثبت هذه الفرضية الأدب «المثير للعواطف» الذي يُكتَب للأطفال ويشكّل نتاجاً أخيراً ونموذجياً من نتاجات هذا التقليد.

هكذا، تحتاج نظرية «عودة المكبوت» إلى توسيع، أولاً وقبل كلّ شيء. لكنها تحتاج أيضاً إلى تصويب. فهي ترى أنّ اللّذة الجمالية تقوم أساساً على إدراك هذه «العودة». وبذلك تكون «التسوية» الشكلية مجرّد وسيلة ضرورية تدفع المحتويات المكبوتة لأن تعاود البزوغ. وكما يقول أورلاندو: «ما أودّ قوله هو أنّ المجاز هو الأتاوة الدائمة التي تؤدّيها لغة الأنا الواعي إلى اللاوعي، وحجم إرادتها ورغبتها في أن تؤديها»[1]. ومثل هذا القول يقوم بالضرورة على افتراض أنّ أقصى سعادة يمكن أن نجدها هي في التعبير عن محتويات النفس اللاواعية وعَيْش هذه المحتويات بأقصى ما يمكن ودونما

تحسب نفسها عليه، أي مما يدركه أناها عن طريق الإدراك الواعي» («الأنا والهو»، 1923، في فرويد، المجلد XIX، ص52)

(1) أورلاندو، ص169

إحجام. ولأن ذلك غير ممكن، فإنّ المرء «يعوّض» بالتسوية التي يوفّرها الفن، لكنه يعلن أنه كان من الأفضل لو لم يكن مضطراً إلى ذلك.

يبدو لي أن من المتعذّر الدفاع عن هذه الفرضية. فمحتويات لاوعينا غالباً ما تبرز على نحو راديكالي وبوصفها عاقبة أو نتيجة. وتكون النتيجة في مثل هذه الحالات، بعكس اللّذة تماماً. فيجد المرء نفسه وحيداً تماماً، منجراً إلى صراعٍ عسير وغير متكافئ مع العالم المحيط. ويمكن القول، على نحو أصوب، إنّ كلاً من الهو والأنا الأعلى لا يكفّان عن دفع الفرد، وإن بطرق متباينة، باتجاه هذا الصراع. ويجرّانه، بأحادية الجانب العنيدة التي يتّسمان بها، نحو تنغيص تتعذّر مداواته.

وفي هذه الحالة لا يعود من الممكن لـ «اللذة» الجمالية أن تقوم على تصوّر «عودةٍ» يجترحها اللاوعي؛ بل تقوم على عكس ذلك تماماً: على تأمّل تسوية ناجحة. والمصالحة «الشكلية» ليست وسيلة اللذة، أو مجرّد أداتها: إنها غايتها، وجوهرها الحقيقي والوحيد. واللذة لا تكمن في «إرخاء» قبضة الرقابة بعض الإرخاء بل في إعادة رسم مجالات تأثير القوى النفسية المتعددة رسماً دقيقاً. فهذا ما يمكّن المرء من «تقييد» اضطرابها، في حينه على الأقل، والتوصّل إلى ذلك «الإنقاص في التوتر» الذي يسم، بحسب فرويد، أشكال اللذّة جميعاً.

ولو أعرنا اهتمامنا «التسوية الشكلية» التي يقيمها النصّ، فسوف نتمكّن أيضاً - وأخيراً - من تسليط الضوء على عنصر في النظرية الفرويدية لطالما أهمله النقد الأدبي: ما يُدعى «مبدأ الواقع». ومعنى هذا المفهوم غامض أصلاً ورجراج لدى فرويد نفسه. فهو يُقدَّم في بعض الأحيان على أنه المقابل الخصم لـ«مبدأ اللذة»، ويُقدَّم في أحيان أخرى على أنه «امتداده». ويبدو في بعض الحالات متوافقاً مع «معرفة الواقع معرفةً دقيقة»، أما في حالات أخرى فيبدو طابعه المعرفي ثانوياً تماماً. وهو يوضع في بعض الأحيان على صلة وثيقة بالضمير الأخلاقي، ويوضع في حالات أخرى على صراعٍ معه. غير أنه لا شكّ في أنّ فرويد قد أراد الإشارة بهذا المصطلح إلى وجهٍ من أوجه الجهاز النفسيّ والسلوك الاجتماعي لا مجال للشكّ في أهميّته. ذلك أنّ «مبدأ الواقع» هو ما يتيح للمرء أن يعيش في عالم منقسم ومتصارع، وأن يعمل على تدوير زواياه الحادّة ويتدبّر في الوقت ذاته تلبية الأوامر المطلقة الصادرة عن الطبائع والقوى المختلفة.

وهذا هو معنى ذلك المقطع الشهير الذي يصف فيه فرويد سلوك الأنا، ذلك الجزء من النفس ذو الصلة الوثيقة بمبدأ الواقع: «... إننا نرى هذا الأنا ذاته مخلوقاً بائساً يتعيّن عليه أن يخدم أسياداً ثلاثة وتتهدده تالياً أخطار ثلاثة: من العالم الخارجي، ومن ليبيدو الهو، ومن شدّة الأنا الأعلى.... في وضعه المتوسّط هذا بين الهو والواقع، غالباً ما يستسلم لإغراء أن يغدو متملّقاً، وانتهازياً، وكذّاباً، مثل سياسي يرى الأمور على حقيقتها، لكنه يريد أن يحفظ مكانته في أعين الناس»[1]. ومثل الأنا، فإن مبدأ الواقع لا يشير، إذاً، إلى «مبدأ» مستقلّ، وعالم من الموضوعات مكْتفٍ بذاته؛ بل يشير إلى ضَرْبٍ من «الحدّ الأوسط» الذي يبزغ دوماً من ختام صراع. فهو خطّ المقاومة الأضعف الذي يُبنى من حوله نوع من التوازن، ونوع من الإحساس بكليّة الفرد وانخراطه في العالم. ومن المؤكّد أنّ هذا التوازن محفوف بالمخاطر، ولا يُدرَك أنه كذلك (إذا ما أُدرِكَ) إلا بعد أن يتمّ التوصّل إليه، دون أن يكون المرء على وعي واضح به (كما ينبغي أن نقول).

غير أنّ هذا التوازن يتمّ التوصّل إليه. ويشكّل تفكيكه إلى مكوّناته اللاواعية الدقيقة مرحلةً ضرورية من مراحل التحليل. غير أنها مرحلة ينبغي أن تتلوها معرفة أنه ما إنْ تُقام التسوية بين هذه المكوّنات، حتى نجد أنفسنا أمام محتوى جديد، لا يمكن اختزاله إلى محصّلة أجزائه. وهذا المحتوى يكون «ضمنياً» وليس «لاواعياً». ولا تعود ثمة حاجة في الحقيقة لأن يكبته الوعي ويبعده، لأنه لا ينتهك المعايير الاجتماعية السائدة، بل يمتثل لها، ويتوافق معها؛ بل إنه يساعد بمعنى ما في تشكيلها، لأن هذا المحتوى الجديد ليس سوى doxa، رأي، شيء عاديّ، «رؤية للعالم» كما تظهر عموماً في شكلها الملموس: ليس كنظام «مجرّد» وعويص بل كشيء مُقنِع، ومُغرٍ، وشامل، كشيء يضمن التعايش السلمي، والتقارب بين الدّفعات المتصارعة.

من مبدأ الواقع إلى الـdoxa، ومن ثمّ إلى الأدب، الذي يمثّل -مهما بدا الأمر متناقضاً - واحداً من أوضح تجليات مبدأ الواقع. فالأدب هو «الحدّ الأوسط» بامتياز، ووظيفته «التربوية»، «الواقعية» تتمثّل بدقّة في تدريبنا دون أن ندرك على مهمة توسّط ومصالحة لا تنتهي. والأدب (الذي يزدهر في مراحل الاستقرار الاجتماعي ويظهر فجأة «عديم النفع» أو «مستحيلاً» خلال الحروب والثورات، شأنه في ذلك شأن مبدأ الواقع وال doxa) يشير إلى عمق رغبتنا في إدخال «تعديل» على النظام القائم يتماشى مع

---

(1) فرويد «الأنا والهو»، ص 56.

فكرةٍ ما عن «السعادة». فهو يجعلنا ندرك أنّ «القبول» ـ الشعور بأننا «نريد» أن نفعل ما «علينا» أن نفعله ـ يمكن أن يكون واحداً من أرفع مطامح النفس الفردية. ويقول لنا، بعبارة أخرى، إنه في غياب المعارك الكبرى (وإذاً ـوهذه نقطة يصعب قمعها ـ في غياب ما يُدعى بالتراجيديات الكبرى) يكون من الحتمي من حين لآخر أن يحاول المرء إقناع نفسه بأنّ هذا العالم هو حقاً أفضل العوالم الممكنة.

وإذا ما كانت مثل هذه الفكرة غير الهدّامة وغير المحرِّرة عن الأدب لا تزال تبدو محلّ خلاف، أو غير مقنعة، فلا يسعني سوى الاتكاء على صورة غالباً ما خطرت لي في سياق هذه الدراسة. وهي صورة منقوشة على ضريح إغريقي قديم في المتحف البريطاني، تُظْهر خطّافاً ـ نصف جسده العلوي امرأة، ونصف جسده السفلي طائر جارح ـ يحمل جسداً بشرياً ضئيلاً: يمثّل، بحسب الخبراء، روح الميّت. في الأسفل، يمسك الخطّاف الروح بمخالبه ذلك الإمساك المُحْكَم، أما في الأعلى فيظهر بذراعيه الإغريقيتين في حالة عناق لطيف وحنون. والروح لا تفعل شيئاً لكي تتخلّص من مخالب الخطّاف. بل تبدو هادئة، بل وادعة. ولعلها لا تبدو ميتة: فلو كانت ميتة لما كان ثمة حاجة للخطّافات. غير أنّ على الروح في الوقت ذاته أن تعلم أن لا مفرّ من مَسْكَةِ المخالب. ولهذا السبب لا تُخْفِض تحديقتها، بل تلقي برأسها على ذراعيّ الخطّاف بثقة. ولأنه ما من مفرّ فإنها تفضّل أن تخدع نفسها وتضلّها بشأن الطبيعة العطوفة، شبه الأمومية التي تنسبها لهذا المخلوق الذي يجرّها معه بعيداً في طيرانه.

هل يمكن أن نلومها؟ ■

أغنيات الأرض

مايكل بيترز

روث ايروين

ت. معين رومية

كاتبا المقالة:

مايكل بيترز: Michael Peters

أستاذ باحث في جامعة غلاسكو Glasgow وأستاذ كرسي التربية في جامعة أوكلاند **Auckland**. ألف العديد من الكتب حول العلاقة بين التربية والفلسفة. من كتبه: «نيتشه و فيتغنشتاين وهيدجر و الفكر المعاصر الألماني والفرنسي»، «ما بعد الحداثة و الماركسية و النيو ليبرالية: بين السياسة والنظرية(2001)»، «ريتشارد رورتي: التربية و الفلسفة و السياسة» (2001)، «هيدجر و التربية و الحداثة» (2002)

روث إيروين: Ruth Irwin

باحثة أكاديمية لامعة في جامعة غلاسكو. يتناول بحثها العلاقة التقنية بين البيئة البشرية. شاركت في تأليف كتابين، وكتبت العديد من المقالات الفلسفية.

في الطبيعة و لغة الإحساس
مرساةُ أفكاري الصافية
حاضنةُ قلبي و دليلهُ وحديقتهُ
وروح وجودي الأخلاقي كله

وليام ووردورث (1)

ممتلئاً بالمزايا،
مع ذلك،
شعرياً يقيم الإنسان على الأرض

هولدرلين (2)

مقدمة:

يناقش هذا البحث فكرة الشعريات الإيكولوجية[*] ecopoetics في صلتها بأعمال مارتن هيدجر ومفهومه عن الإقامة dwelling. إن هدفنا، المعلن بوضوح، أن نجيب على السؤال التالي: ما هي الحالة النفسية التي يمكن أن تؤدي إلى الاستدامة sustainability ـ وكيف يمكن لنا أن نطورها؟ في الجزء الأول من البحث، نعلّق على فكرة الشعريات الإيكولوجية التي طرحها جوناثان بات(3) Jonathan Bate وعلى مناقشته لأعمال هيدجر. ويبدو جوهرياً هنا السؤال حول ما إذا كان باستطاعتنا أن نقارب الطبيعة بطريقة غير إيديولوجية أم أن كل محاولاتنا في سبيل دَرْك الطبيعة، نظرياً أو شعرياً أو روائياً، ليست أكثر من استيلائنا الخاص عليها؟(4). فيمكن تصوّر الشعريات الإيكولوجية كإجابة على هذا السؤال على الرغم من أننا سوف نضع رؤية بات موضع النقاش. في القسم الثاني من البحث، وبتتبع القراءة المتبصرة التي يجريها مايكل هار Micheal Haar، سوف نوسّع المعاني الأربعة التي يقدمها هيدجر عن الطبيعة، وفي القسم الثالث، نعلّق بإيجاز على فكرة الاستدامة التي يمكن أن تتضح بالعلاقة مع معاني هيدجر الأربعة عن الطبيعة.

هل الشعريات الإيكولوجية مستدامة؟

يقول جوناثان بات(5) عن كتابه «أغنية الأرض» The Song of the Earth (6) إنه يدور حول السؤال التالي: «لماذا يبقى الشعر مهماً بينما نعبر إلى ألفية جديدة ستكون محكومة بالتقنية؟» ثم يتوسع أكثر ليقول: «إنه كتاب حول اغتراب الإنسان الغربي الحديث عن الطبيعة وحول قدرة الكاتب على أن يعيدنا إلى الأرض Earth بيتنا»(7). إن الشعر الإيكولوجي الجيد هو ذلك الذي يستطيع العودة بنا إلى الأرض، والشعريات الإيكولوجية (على نحو أفضل من النقد الإيكولوجي) ليست مجرد موضوعة ريفية، بل

(*) الإيكولوجيا (علم البيئة) يدرس العلاقات التبادلية للكائنات الحية مع بعضها بعضاً ومع البيئات المحيطة بها. لكن المصطلح تجاوز دلالته العلمية الحصرية وأصبح يمتلك معاني ودلالات إضافية مع بزوغ مقاربات معرفية أخرى للأزمات البيئية المستعصية. هناك على سبيل المثال اتجاهات فكرية من قبيل النسوية الإيكولوجية وعلم النفس الإيكولوجي والنقد الإيكولوجي والإيكولوجيا الاجتماعية...(المترجم)

كما يؤكد بات متبعاً بول دو مان، ربما تكون «في الحقيقة هي الموضوعة الشعرية الوحيدة»، إنها الشعر ذاته(8). الشعريات الإيكولوجية ظاهراتية أكثر منها سياسية، وفي الوقت الذي لا تعتمد قوتها على النظم والعروض، فهي تشكل العودة الأكثر توجهاً نحو مكان الإقامة. ويشرح بات(9):

تتساءل الشعريات الإيكولوجية بأي وجه قد تكون القصيدة تجلياً لمكان الإقامة - واللاحقة eco - مشتقة من الكلمة الإغريقية eikos(*) التي تعني «البيت أو مكان الإقامة».

ويقول في موضع آخر:

أفكر في هذا الكتاب «كتجربة في الشعريات الإيكولوجية». وهذه التجربة هي التالية: أن نرى ما يحدث عندما نعتبر القصائد حدائق متخيلة قد نستطيع فيها أن نتنفس هواء غير ملوث، ونكيّف أنفسنا مع نمط من الإقامة غير مغترب.(10)

عندما يستخدم بات مفهوم «الإقامة» فهو يعتمد بوعي كامل على فهمه المبكر للشاعر ووردورث(11) Wordsworth «لأن ووردورث يبقى الأب المؤسس للتفكير حول الشعر في علاقته بالمكان، بإقامتنا على الأرض» (12) كما أنه يضمّ هذا المعنى للمكان إلى المعنى الخاص الذي يعطيه هيدجر(13) للمصطلح في مقالتين اعتمدتا على محاضرتين ألقيتا في أوائل الخمسينات هما: «بناء فكر الإقامة» في عام 1950 و«...يقيم الإنسان شعرياً...» في عام 1951).

بالفعل، هناك مجموعة خصوصية من العلاقات بين المكان والشعر والإقليم الحيوي bioregion. يجد - مثلاً - الكثير من طلاب المدارس في نيوزيلندا أن ووردورث غامض على الرغم من أنهم مرغمون على قراءة شعره واستظهاره غيباً باعتباره جزءاً من المنهاج الدراسي. هم لا يفهمون شعره لأنهم لا يعلمون تماماً الطبوغرافيا المحلية والمنظر الطبيعي لمنطقة Lake التي شُذبت كثيراً من قبل الإنسان طوال عدة أجيال، و «دُجنت» بالمقارنة مع الطابع البرّي نسبياً وغير المسكون لأراضي نيوزيلندا ومناظرها البحرية. من الواضح أن مجموعة العلاقات بين المكان والشعر والإقليم تولّد مجموعة أخرى من الأسئلة حول بنية المناهج الدراسية والمبادئ المقررة لها، وحول دور الطبيعة وصورتها في

(*) وهي الأصل للكلمة الإنكليزية ecology. (المترجم).

تشكيل الهوية الثقافية والقومية، وصياغة المبادئ الأساسية للتدريس(14) - إذا ما عرّفنا مجموعة من الناس من خلال تمثيل علاقتهم مع موطنهم. ومن السهل أن نرى ضمن هذه المجموعة من العلاقات كيف أن صورة خاصة للطبيعة تغدو هي السائدة. لقد استندت الحركة الرومانسية على الفصل السائد في الغرب بين الطبيعة والثقافة، لأنه قبل أن نفكر بالاتحاد الروحي أو إعادة التوحيد المقدسة، يبدو الانفصال مطلوباً. لذلك فقد تطورت الحركة الرومانسية عبر سلسلة من الثنائيات - الحدس بدلاً من العقلانية، والمشاعر بدلاً من الاعتقادات؛ إضافة إلى معنى التصوف والواحدية مع الطبيعة - وكأنه كان من الممكن التغلب على الاستلاب والنزعة المادية التي ظهرت مع الرأسمالية والتصنيع والتمدين Urbanizations. لقد صور الرومانسيون الطبيعة غالباً باعتبارها الحديقة أو المنظر الطبيعي أو القرية أو الأرض التي تستحضر إلى الذهن فضاءً ريفياً مثالياً - عدن الفردوس - هو بمثابة الموئل habitat الطبيعي للروح. يقترح ووردورث في مقدمة ديوانه «قصائد غنائية» أن الشعر هو «الدفق التلقائي لمشاعر قوية» (15) لكنه أيضاً «انفعال يُستحضر بصفاء» ويؤدي إلى خلق انفعال جديد في العقل(16). ينظر إلى الطبيعة الخلاقة للفعل الشعري باعتبارها القدرة على الانفعال «بالأشياء الغائبة كما لو أنها حاضرة» والتعبير عن كل من «الأفكار والمشاعر» التي تنبثق «بدون توسط الإثارة الخارجية» (17). يبقى في الحقيقة أن ما يميز ووردورث عن الشعراء الآخرين المنتمين إلى الحركة الرومانسية «نظرته إلى الطبيعة باعتبارها حاملة لمغزى أخلاقي صريح» (18).

مع ذلك، وكما يحاجج دافيد. س. ميل(19) فإن القراءات التأريخية لقصيدة «دَيْر تينترن» التي تركز على المواضع الدقيقة التي تتحدث عنها القصيدة، تكشف أن ووردورث يكبت بشكل مخطط وبارع وعيه بمظاهر من منطقة وادي واي لوثت نظرته المثالية إلى الطبيعة، كمشاهد النشاط الصناعي (أفران صهر الحديد)، وحركة النقل الكثيفة في النهر، ومهاجع الفقراء بين الأنقاض. تؤكد هذه القراءات حساسيتنا ما بعد الحداثية للبنية الأيديولوجية والاجتماعية لتمثيلاتنا الخاصة، ويستشهد ميل بأنتوني إيسوب(20): «توجد الطبيعة كما نستولي عليها»، وكما يحاجج ميل ذاته: «لا يمكن للطبيعة أن تعرف بشكل مباشر أبداً» و «الدلك يخدع ووردورث نفسه (وقراءه) في زعمه أنه يشعر هنا بروح تسري في كل شيء». ويمضي ميل ليجادل بأن الموضع الدقيق الذي تتحدث عنه القصيدة مركزيّ بالنسبة لأغراض ووردورث، ويسهم بشكل خاص في رؤية ووردورث لوحدتنا مع الطبيعة»(21).

يشرح جوناثان بات (22)، باعتباره أحد الرومانسيين الخضر العصريين، أن ما يدعوه «اخضرار الثقافة greening of culture» قد تخلف وراء الثورات الثقافية الأخرى التي حدثت منذ أواخر الستينات، بما فيها نمو الحركة النسوية وحركة حقوق الأثنيات والمثليين والنساء. فبينما ثمة تاريخ نسوي وفلسفة ونظرية للأدب، ليس ثمة مذهب بيئي مناظر ومشجّع، ولا نقد إيكولوجي أو شعريات إيكولوجية. في السبعينات والثمانينات لم يكن ثمة نص في النقد الأدبي الإيكولوجي، وبالتحديد لا شيء مما يشكل تراثاً. ويناقش في مسألة الحاجة إلى نظرية (ضد مذهب الفعالية لوحدها) باقتراح أنه «قبل أن تستطيع تغيير السياسات [نحو البيئة]، ينبغي أن تغير المواقف» (23). ويكتب: «إن قراءة خضراء للتاريخ - ولتاريخ الأدب والفلسفة وكل ميادين الإنسانيات الأخرى - هي شرط مسبق من أجل فهم أعمق لأزمتنا البيئية» (24).

كان نمو الدراسات الثقافية الخضراء بطيئا لأن «المذهب البيئي لا يتطابق مع «سياسات الهوية». بكلمات أخرى، إن مشروع النقد الإيكولوجي يتضمن دوما الحديث بالنيابة عن موضوعه وليس الحديث بالأصالة: هذا يعني أن الناقد يستطيع أن يتحدث كامرأة أو كشخص ذي اتجاه معين ولكنه لا يستطيع التحدث كشجرة.» (25) على البيئيين إذاً أن يتحدثوا بالنيابة عن الآخر غير - البشري الذي نشكل جزءا منه. لكن، في الوقت الذي ينتقد فيه بات (26) «الانغماس ما بعد الحداثي للمعلمين الباريسيين» ضد العمل المؤسسي لرايموند ويليامز وآخرين، إلا أنه ينعطف نحو هيدجر (وهو أحد أسلاف مابعد البنيوية) كي يوضح دعواه بأن «الشعر هو أغنية الأرض.» (27) وانطلاقا من هذا يتعقب الترابطات بين ثلاثة أسئلة شغلت هيدجر في أعوامه الأخيرة: لماذا تكتب القصائد؟ ما الذي يعنيه أن نقيم dwell كبشر على الأرض؟ ما هي ماهية التقنية؟.

يتابع بات إعطاء وصف مقتضب لكنه دقيق إلى حد كبير لنظرة هيدجر إلى التقنية باعتبارها نمطاً من الكشف، وللشكل المميز الذي تأخذه في الحقبة الحديثة، حيث تحجب «القولبة inframing» حقيقة الأشياء. وبالرجوع إلى المعنى الإغريقي لكلمتي تقنه[فن] techne و شعر[تجلٍ] poiesis كإحداث للحق في الجميل، يصل بات إلى القضية التالية «الشعر طريقنا للخروج من قالب التقنية ولإعادة إيقاظ الدهشة البارقة للامتواري» (28). يمكن للشعر، عندما نتيح له التأثير علينا، أن يستحضر حالات من قبيل الإقامة أو الاغتراب بمعناهما الماهوي، وليس بمجرد خصوصياتهما اللسانية» (29). لذلك «الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة» (30) والإقامة هي شكل حقيقي للكينونة Being يجنبنا

الثنائية الديكارتية والمثالية الذاتية. هذه هي الارتباطات المفهومية التي يقيمها بات كي يصل إلى مفهومه عن الشعريات الإيكولوجية.

الشعريات الإيكولوجية، بمصطلحات بات، اختبارية أكثر مما هي وصفية، وتتأسس على ما يقوم به الشاعر من مَفصلة للعلاقات بين البيئة والنوع البشري. القصيدة الخضراء كشف للإقامة أكثر مما هي رواية لها، إنها «ظاهراتية قبل أن تكون سياسية»(31). والشعريات الإيكولوجية قبل - سياسية بمعنى أنها «قصّة روسّوية حول تخيّل حالة للطبيعة سابقة للسقوط في الملكية وعدم المساواة والمدنية» (32). لهذا السبب «يجب على الشعريات الإيكولوجية أن تربط نفسها بالوعي»، وعندما تصل إلى السياسة أو الممارسة ينبغي علينا أن نتكلم بلغة خطابات أخرى(33). ويحاجج بات بأن «معضلة القراءة الخضراء تكمن في أنه يجب عليها، مع أنها لا تستطيع، أن تفصل الشعريات الإيكولوجية عن السياسة الإيكولوجية» - وهي المشكلة ذاتها التي تقلق مارتن هيدجر وتجسد العلاقات بين الإيكولوجيا العميقة(*) والنزعة الفاشية. لا يمكن للمرء أن يشتق باتساق سياسة خضراء من الشعريات الإيكولوجية كما أنه لا يمكن اشتقاق سياسة خضراء من علم الإيكولوجيا. ويعزّز بات هذا الموقف عندما يحاجج بأنه «ليس للأخضر مكان في الطيف السياسي التقليدي...» (34)، و«الطبيعة متنوعة جداً بحيث لا يمكن اشتقاق مبادئ سياسية متسقة منها» (35). لذلك يرى بات أن «المفهوم الحقيقي لـ السياسة نحو الطبيعة متناقض ذاتياً: فالسياسة هي ما نحصل عليه عندما نهجر الطبيعة. وتلك هي النقطة التي سبق أن بحثها روسّو في مقالته الثانية» (36).

(*) وضع الفيلسوف النروجي آرني نايس هذا المصطلح في مقالة كتبها في العام 1972 كمقابل للإيكولوجيا السطحية shalow ecology التي يقتصر اهتمامها على مشكلات التلوث واستنزاف الموارد في البلدان المصنعة. ترى الإيكولوجيا العميقة(كما صاغها لاحقا نايس و مفكرون آخرون) أن للحياة قيمة جوهرية بذاتها و مستقلة عن نفعها للإنسان. وهي ترجع الأزمات البيئية إلى المركزية البشرية التي تضع الإنسان فوق الكائنات الحية، ولذلك تدعو إلى مركزية إيكولوجية بديلة وإلى التحقق الذاتي لكل الكائنات الحية. وقد ظهرت اتجاهات متعارضة تشتق برامجها من مبادئ الإيكولوجيا العميقة، يحمل بعضها نزعة متعصبة للحياة تعطيها الأولوية على حساب الكائن الحي المفرد، ولذلك ينعتونها بالفاشية .(المترجم).

بذلك يتجنب بات «معضلة هيدجر» (إذا كان لنا أن نستخدم هذا التعبير المختصر كي نشير إلى مشكلة ما إذا كان الاتجاه النازي لهيدجر نابعاً من فلسفته أم لا) بالإلحاح على الانفصال الجذري بين الخطابات ـ النظري / العملي، الشعري / السياسي ـ وباقتراح أنه «بينما التواريخ والنظريات والنظم السياسية جميعها قولبات(37)؛ فإن الشعريات الإيكولوجية تنكر سيادة المعرفة المقولبة وتصغي بدلاً من ذلك إلى صوت الفن» (38)؛ كما يقترح «أن القراءة بواسطة الشعريات الإيكولوجية تعني إيجاد «الفسح» و«اللا متواريات» (39)، وبذلك فهو يشارك هيدجر خلاصته الأخيرة:

عندما تقيم المخلوقات البشرية بطريقة تنقذ الأرض، وإذا كان الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة، عندها يكون الشعر منقذ الأرض(40).

إن قراءة هيدجر بهذا الشكل (أي، لا ـ شعرياً إيكولوجياً!) تعني أن نفصل ما قاله حول الشعر والتقنية عن اتجاهه السياسي النازي، وتعني أيضاً من وجهة نظر بات، أن نتمكن من استعارة الفلسفة الإيكولوجية لهيدجر بمعزل عن سياسته الإيكولوجية. لكن من الواضح أن هذا لا يتمّ. وهو لا يتم لعدّة أسباب نختصرها كما يلي: أولاً: إن تفسير بات يستند إلى نظرية في اللغة باعتبارها خطاباً يفصل بإحكام إحدى ألعاب اللغة عن الأخرى، مثلاً، الشعر عن السياسة وعن الرواية. أكثر من ذلك، ليس ثمة أساليب أدبية أو أنواع أدبية أو خطابات تمتلك حق الدوام بمرور الزمان، فهي جميعاً وببساطة تطورات طارئة ومفتوحة على التغير، فمن الممكن أن تنشأ أشكال متميزة جديدة أو تتكرر أو تختفي. تُرى، ألا توجد سياسة للشعريات الإيكولوجية أو شعريات للسياسة الإيكولوجية؟ ثانياً: أن نلحّ على الانفصال، خصوصاً فيما يتصل بهيدجر، يعني أن نتجاهل «بيئة الأفكار» التي تفسّر السياسة الهيدجرية وجانب ردّ الفعل في الإيكولوجيا التي يقدمها وأن نسيء فهم مصادر نزعته المضادة للحداثة(41). ثالثاً: يخلط التفسير الذي يقدمه بات بين طبيعة السياسة والسياسة نحو الطبيعة: فهو يقيم انفصالاً زائفاً بالاستناد إلى روسّو وفهمه لماهية المدينة. مع ذلك، ربما نستطيع التحدث عن «طبيعة أولى» و«طبيعة ثانية» (انظر عمل ماكينزي ويرك). ومن الواضح، أن ثمة معنى يمكننا من خلاله الحديث بلا لبس عن سياسة نحو الطبيعة تظهر إلى الوجود في اللحظة التي تصبح فيها الكائنات البشرية واعية، وبشكل تلقائي، للتأثيرات الإيكولوجية الضارة التي تسببها الممارسات الرأسمالية

والصناعية، وتعي أيضاً، بشكل جماعي، قدرتها على إبطال هذه التأثيرات. رابعاً، كي: نأخذ هيدجر على محمل الجد، فهذا يعني أن نتكلم موافقين على الأنطولوجيا التي يقدمها وعلى تأملاته في الماهيات، وليس أن نقول، مع فوكو، بتطبيع أو أرخنة لأسئلة الأنطولوجيا(42).

أربعة معان للطبيعة :

هناك معنى ننتقل إليه من سؤالنا عن الاستدامة وهو، كما يمكن النقاش، أصبح مكملاً لمسألة القولبة التقنية، ولم يعد فكرة على هامش السياسة والوعي الجذري.

إن السؤال عن كيفية تغيير وعي الناس فيما يتعلق بالاستدامة هو مسألة تاريخية على الأغلب. وقد حظي على الدوام بعنصر من التقدير التاريخي. والسؤال الذي استحضره هيدجر ومن علّقوا على «أغنية الأرض» التي تحدث عنها - (أي بات وهار) هو التالي: هل كان (أو يمكن أن يكون) ثمة حاجة لوسيلة أم أن التغيير في الوعي الشعبي [نحو الاستدامة] ينشأ «طوعاً» ؟.

على أية حال، إن بروز الاستدامة في المستقبل قد يحمل اتجاهات مفاجئة، ومن الواضح أن الاستدامة أصبحت قضية النزعة الاستهلاكية وموضوعاً ينبغي أن تهتم به الرأسمالية. لقد عوّل الكثير من الناس، وبكسل إلى حد ما، على إمكانية التثبيت التقني للمشكلات البيئية. بالفعل، قد تثبت التقنيةُ الاستدامة، لكن لن تنقذها، بمعنى أن هذا التثبيت يسكّن ويستبقي ويحافظ ويعيد توليد ويغذي الأساس المصدري للرأسمالية. هذا هو المسار الأخروي eschatological للقولبة التقنية: «نهايةٌ للتاريخ» مترافقةٌ مع التكنيك المعتمد من قبل العقلانية العليا، ونبذٌ للأرض إلى مرتبة مصدر قابل للتدوير والتجديد، وفي النهاية، للاستبدال. لم تعد المسألة تدور حول كيف نقنع الناس بقبول وتعزيز الاستدامة، بل فيما إذا كان التحكم البشري، غالباً في صورة المذهب العقلاني الليبرالي، سوف يستطيع أبداً اختبار الأعجوبة الأرضية التي كان الرومانسيون آخر من حفزها. أو، هل يكون إرث الرومانسية المتمثل في تكاثر الأعمال الفنية والأفلام سوف يعاد صقله فقط ضمن ميادين جديدة أو منظومات شمسية جديدة أو كواكب جديدة باستصلاحها على شاكلة الأرض عوضاً عن هذه الأخيرة الأليفة إذا ما تمّ استنزافها؟!

الأرض

ارتبطت الأرض تقليدياً بالأصل أو الأساس الفيزيولوجي للحيوان البشري، بالبيولوجيا كطبقة تحتية تشيد عليها الحيوانات البشرية بناء فوقياً من العلاقات الاجتماعية والمعارف والسياسة والتقنية.

التجهيزات

في نص هيدجر «الكينونة والزمن» لا يُعكس تماماً أساس الطبيعة Nature، لكن مفهومه عن الكينونة ـ في ـ العالم يضع تركيزاً أولياً على التجهيزات equipment أكثر من الفيزيولوجيا. تكون العلاقة الافتتاحية بين البشرية والبيئة من نوع علاقات المنفعة والمورد المحتمل. هكذا يُنظر إلى الطبيعة أداتياً. فالغابة هي مكان لاستخدام وتخزين مواد البناء والورق أكثر مما هي منظر طبيعي جليل مستقل بذاته.

في الحقيقة، يناقش هيدجر بأن حضور «الطبيعة الخالصة» يشتق بالتجريد من وجود الأشياء في وضع الجاهزية للاستعمال كأدوات (الوجود– عندي Zuhandenhiet)، أما توافر هذه الأشياء أمامنا وبين أيدينا (الوجود ـ أمامي Vorhandenhiet) فهو مفهوم ثانوي أكثر من كونه أساساً ميتافيزيقياً.

هاتان العلاقتان مع الطبيعة تغفلان قدرتها الخام و قوتها المستقلة. فالطبيعة (الرومانسية) «التي تغمرنا و تسحر ألبابنا كمنظر طبيعي» (43) لا تشتق ولا يمكن اختزالها إلى المعنيين السابقين. وهذا المظهر الخفي للطبيعة حاضر لكنه غير مكتشف في أعمال هيدجر المبكرة.

إن هيدجر منشغل في معرفة أين يُفرض الفصل المثالي بين الذاتية والطبيعة وأين وكيف (إذا أمكن) يتم تجاوزه. «العالم» شبكة من علاقات الاعتماد المتبادل على مستويات متنوعة، مثل التجهيزات والسياسة والحسّ الأخلاقي.....هكذا يُفهم «عالم» العلاقات بمصطلحات بشرية تحدّ قدرتنا على إدراك عالميَّة الطبيعة. أو بكلمات هيدجر نفسه، «كل ذلك الذي سوف نكون قادرين على قوله أو التفكير فيه أو تجربته من الظواهر الطبيعية المفترضة يموضع بشكل ضروري ضمن العالم». وبطريقة ما، وعلى الرغم من فكرته عن البشر الكائنين ـ في ـ العالم التي تنهي الانفصال بين الذات والموضوع الذي جلبه ديكارت، فإن هيدجر يستبقي نوعاً من الفصل المثالي بين الطبيعة والبشرية. «العالم» فضاء مفاهيمي مختلف عن «الأرض».

الطبيعة والحقيقة physis and aletheia

شهد فكر هيدجر خلال الثلاثينات انعطافة مدوّية عندما طوّر مقاربة أخرى للطبيعة. فقد أحيا في عمليه «مدخل إلى الميتافيزيقيا» و «حول أصل العمل الفني» مصطلحين إغريقيين مرتبطين هما physis و aletheia. هذا الإحياء المفاهيمي يعيد الاستقلالية إلى الطبيعة (تعني physis ما يظهر إلى الوجود بذاته)(44) ويكافح ضد الانفصال الممزّق الذي وضعته المثالية. «العالم يتكشف على الأرض، والأرض تبرز في العالم» (45).

بدأ مصطلح physis يدلّ أحياناً على الأرض Earth، وأحياناً على الطبيعة Nature، وأحياناً على الكينونة Being. وقد كتب هيدجر في نصوص متنوعة: «هذا الظهور والتكشف دعي مبكراً وإجمالاً من قبل الإغريق physis. وبطابع مميز، يوضح هذا الاسم بماذا وعلى أي أساس يؤسس الإنسان مقامه. نحن نسمي هذا المقام الأرض» (46). «physis هي الكينونة ذاتها» (47) وهي أيضاً «التكشف التدشيني لما هو حاضر في الوجود كله، لكنه أيضاً يتلاشى شذراً وحتى قد يسقط في النسيان: أي الطبيعة Nature» (48).

في تلك النقطة، تتكشف مجموعة معقدة من العلاقات وتمايزات هامة بين الكينونة والحقيقة والطبيعة والأرض. ومع مرور الزمن، تدل كلمة physis على الأرض أو الطبيعة أو الكينونة، لكن مع ذلك تبقى هذه الكلمات مختلفة الواحدة عن الأخرى. يقول مايكل هار «عندما تظهر الأرض وتبدي ذاتها في العالم فهي تباشر الوجود. لكنها لا تنشأ عن الكينونة، إنها لا تتطابق مع الكينونة. إذا لم تكن الأرض ظهوراً للكينونة ولا، كما يوضح هيدجر، اسماً لتراجع الكينونة، عندها ألن تبقى قدرتها المستقلة والخصوصية غير مفكر بها ؟» (49).

جوهريا، لا تتكل الطبيعة على مادية الكوكب، بل على دينامية الغموض والانبثاق في نور الحقيقة Aletheia. الطبيعة هي، في الآن ذاته، مظاهر الأرض الصاعدة والتي تحتفظ في الوقت نفسه بعنصر خفي. ويشرح مايكل هار ذلك بدقة أكثر: «تنتمي الأرض إلى بُعد التراجع والاحتجاب الذي يتأرجح في اللا احتجاب» (50). ليست الأرض سراً، على وجه الحصر، أو اختفاء أو «لا مفكراً فيه». إنها دوماً كلا الأمرين: عناصر خفية مستغلقة

ومظاهر أخرى تبدي ذاتها. إن تشريح الزهرة وتخطيط أوعيتها وخلاياها وعملياتها الكيميائية الضوئية بتفصيل دقيق لا يمكنه التحقق من جوهر ورهافة ونكهة ونواقص «زهريتها» [ماهيتها كزهرة] ويشرح هيدجر ذلك: «الأرض هي الظهور التلقائي لما هو باستمرار محتجب بذاته». **فأن نعي كينونة الزهرة ذلك أمر يعنى به الشعر وليس البحث العقلاني**. الحقيقة هي سيرورة الطبيعة. والاحتجاب أو التكشف يتوجه نحو مشاهدين - أولئك الذين يهتمون، أي الدازين (الموجود - هناك /الإنسان).

سنبالغ في المسألة إذا قلنا إن الحقيقة Aletheia والطبيعة physis تقرّان الانفصال الذي تضعه المثالية. الأرض تتكشف في العالم، وهذا البروز يشكّل نهوضاً يبقى غير مفسّر. ليست الحركة هي الكلمة الصحيحة، لكن هار في طريقه نحو شيء ما عندما يكتب، بما أن الأرض تحتفظ بأعماقها خفية، «فالكينونة هي ضرورياً هذه الحركة المتناوبة بين الإشهار والرجوع إلى الذات، إنها تتيح انفتاح هذا الغطاء والظهور المرئي في وسط العالم» (51). تنضح الأرض بألفة أصلية، شيء لا يمكن اكتشافه أو حسابه بمصطلحات عقلانية أو دنيوية. لكن هيدجر يريد أن يضيف شيئاً وهو أن «الأرض لا يمكنها أن تعتزل انفتاح العالم طالما أنها بذاتها تظهر كأرض» (52).

الشعر هو أحد أفضل الأساليب التي يمتلكها الناس لاستحضار ما هو أرضي إلى اللغة. لا يحصل هذا عبر تمثيل سطحي؛ بل عبر وسيط الحقيقة الذي لا يمكن اختزاله إلى حسابات العلم أو ممارسة السلطة. ليس الشعر سياسياً بل هو مبدأ للسياسة. هذا يعني أن أطيافاً سياسية متنوعة يمكن أن تتبناه أو تفنده. ما يمكن النقاش فيه هنا، على سبيل المثال، هل استدامة الرأسمالية شأن تهتم به جوهرياً السياسة الإيكولوجية وهل هي في النهاية الوضع الصحيح للشعريات الإيكولوجية.

يضمّ هيدجر سويّة الطبيعة والحقيقة والعامل البشري في كلية متكاملة :

«لا يمكن للأرض أن تستغني عن انفتاح العالم إذا كان لها أن تظهر كأرض عبر البروز الحر لاحتجابها الذاتي. ومن جهة أخرى، لا يمكن للعالم، باعتباره الاتساع المنتشر والدرب لكل ما له الخاصية الضرورية للمصير، أن يعلو على الأرض إذا كان له أن يتأسس على ما هو مقرّر» (53).

القرار، وهذه مسألة هامة للتربويين، هو مبدأ الفعل. إنه النقطة المرشدة والمرجعية لكل علاقاتنا التفاعلية كبشر وكذلك لعلاقتنا مع الطبيعة. القرار هو ما يستحث الفعالية

السياسية وما تعمل هذه لتغييره. إنه هدف التربية والتعليم. إن الوعي الأخضر [أي الوعي البيئي] قرار.

إن مفاهيم الطبيعة والحقيقة تتحدى جذرياً الميتافيزيقيا والمبادئ الموجهة للحداثة والتنوير. ليست المعرفة والحقيقة إضافة متفوقة إلى البنية الأصلية للفيزيولوجيا المادية بل هما ضروريان لمفهوم الطبيعة. إن فهم الطبيعة بواسطة فكرة مسبقة من قبيل التجهيزات أو الصفة الأداتية لم يعد يصلح كمنطلق للبحث.

الحيوانية وأساس البشرية:

توحّد الطبيعة والحقيقة(*) الحاجة البشرية للبحث عن الحقيقة truth على أرضية الكينونة. والشعر قوة فعّالة لتجاوز المبادئ المثالية التي فصلت المجتمع البشري عن الطبيعة. وأغنيات الأرض التي عزّزها بات وهار تقود إلى مبدأ ما بعد - حديث يلغي الانفصالات الحديثة والتنويرية بين الذات والموضوع ويضفي الديمقراطية على السلسلة الكبرى للوجود. لكن، عندما يصل هيدجر إلى مسألة أساس البشرية في علاقتها بأشكال الحياة الأخرى فإنه يستبقي تحيزات عصره. فعلى الرغم من أن أحداً لا يريد أن يوافق على اتجاهه السياسي، فإن هذا التحيز المبني على التراتبية المسيحية يتم تقبله من قبل أغلب الهيدجريين بما فيهم بات وهار. فالبشر كائنات عليا لأنهم مؤهلون للتبصر الشعري. أمّا الحيوانات فمقيدون بانغماسهم الآلي في بيئتهم.

لا تستطيع الحيوانات أن تميز الكائنات ككائنات، إنها مستغرقة كلياً في شكل بيئتها (54). ربما يقول المرء - على الرغم من أن هيدجر لن يوافق على ذلك أبداً - إن الحيوانات منهمكة تماماً في عالم تجهيزاتها «كمجرد عناصر ملتصقة ببيئتها» (55).

يبدو هيدجر سعيداً بالاعتراف أن البشرية تمتلك القليل من التبصر في ماهية الحياة ذاتها، لكن ذلك «لا يعني أن الحياة أقل قيمة أو أدنى درجة من الوجود الإنساني. بل الحياة مجال يمتلك انفتاحاً ثرياً يبدو عالم البشر مقارنة معه كأنه لا يعرف شيئاً» (56).

عادة، لا يُنظر إلى الحيوانات بلغة جديرة بعوالم بديلة لا نستطيع النفاذ إليها تماماً، بل بلغة عالم مفقر (57). وأكثر من ذلك، إن تخيل عالم حيواني ثري هو نوع من المركزية البشرية. يتفق هار مع موقف هيدجر، «نحن ننقل الحيوانات بسرعة إلى عالم حقيقي

(*) كما تم توضيح معنييهما. (المترجم).

متناسين أن الحيوان يعيش في حيز محدود لبيئة» (58). فالحيوانات بالدرجة الأولى متعضيات، جذر الكلمة هو Organ (عضو)، التي تعني الوسيلة الفيزيولوجية لتنفيذ الميول الطبيعية، أي أداة.

يضع هيدجر أيضاً تمييزاً بين الأداء الحيواني والتصرف البشري. الأداء محدود بأن يجري في بيئة بأسلوب مستغرق يحيل إلى الذات. هذا الاستغراق الكلي في البيئة الحية (الذي يدعى غالباً غريزة) هو اضطرار يستبعد الوعي والواسطة. ينظر هيدجر إليه على أنه مغلق ومأسور بالوجود. أمّا التصرف، من جهة أخرى، فهو الانفتاح على خبرة ظهور الأشياء في «انفتاح العالم». على الرغم طبعاً من أن فكرة هيدجر حول العصر epoch والقولبة التقنية هي تماماً ذلك النظام المجمل والمحدود الذي يتضمن الواسطة بأسلوب مشابه.

الاختلاف الحيوي الثالث الذي يضعه هيدجر بين البشر والحيوانات هو اختلاف مواقفهم تجاه الموت. القلق تجاه الموت جزء جوهري في فلسفة هيدجر في كتابه الكينونة والزمن، ويشكل إطاراً لمفهومه عن الزمن والتاريخ. يتصور البشر دوماً حيواتهم باعتبارها متناهية ولذلك؛ تستطيع النظرة الخاطفة في لحظة حاضرة أن تحتوي الماضي بأكمله وأن تبرز في المعرفة هذه النهاية المستقبلية المحتومة. إن حَمْل هذا المجمل سوية يزود البشر بمنظور نحو الحياة التي يعيشونها غير متاح للحيوانات، يكتب هيدجر:

لذلك، من المشكوك فيه أن نتحدث عن المتعضي ككائن تاريخي أو تاريخي منطقياً، يبقى من المشكوك فيه أيضاً أن يكون الموت بالنسبة للحيوان والإنسان هو الأمر نفسه، على الرغم من أنه يمكن تأكيد الصلات الفيزيائية ـ الكيميائية والفيزيولوجية بينهما (59).

التاريخ

بالعودة مجدداً إلى التراث الفلسفي الذي يفترض أن سيرورة غائية توجه التاريخ، يفترض هيدجر أن ثمة قوانين باطنة وغاية أخيرة أو مصير للتاريخ. يعتبر مايكل هار نظرية هيدجر قلباً للغاية الأخيرة الهيجلية على الرغم من أن هار لا يرى أن مصير الكينونة هو بأية حال سيرورة ديالكتيكية. يحمل المصير معه كل الممكنات المحتملة للتاريخ. هذا الترجيع للصدى، ليس متوافقاً مع هيجل، كما يناقش، بل مع فكرة أرسطو عن الماهية كبذرة تحدد النموذج الكامن للنمو. هذا هو السبب في أهمية «اللحظة

الافتتاحية» عند هيدجر. إن الإرسال إلى المصير كامن في لحظته الافتتاحية، ونحن نلاحظ فحسب مظاهر الماهية التي تفتحت.

لا تصل غائية هيدجر إلى نوع من الأخروية أو اليوتوبيا التقنية أو الاجتماعية. فهو يصف بتشاؤم تطور العالم كسقوط متزايد أبداً من النعمة. «إن تاريخ الكينونة هو تاريخ النسيان المتزايد للكينونة» (60).

هذه السيرورة ليست مما لا يمكن تجنبه منطقياً كما أنها لا تتبع قانوناً سببياً، ويرفضها هيدجر متبعاً نيتشه إلى حد ما. ويشرح أنه «بين الاستحالات الدورية للكينونة والتراجع، يمكن للمرء أن يتصور وجود علاقة، ومع ذلك فإنها ليست علاقة سببية. يمكن القول إنه في الدور الأخير الذي يبدأ مع فجر الفكر الغربي وبزوغ مفهوم الحقيقة aletheia، كلما تعاظم نسيان الكينونة الذي يسقط فيه الفكر، توضح أكثر الأسلوب الذي تقتحم فيه المعرفة و الوعي ميدان الحضور، وكنتيجة لذلك، الأسلوب الذي تتراجع فيه الكينونة.(61)

يعتقد هيدجر أن كل تجلّ دوري للكينونة له تناهيه الذي يمنعه من القدرة على إدراك أبعاد تقع خارج انكشافه الخاص. لقد وصل مصير الكينونة إلى نهايته الخاصة مع الفهم التقني لكل شيء كمورد، لكن هار يقول:

« لا تعني الشمولية الأخيرة [شمولية التقنية] أن التاريخ قد تكشف كلياً. ما الذي يعنيه مصطلح المصير إن لم يكن أن الكينونة تعرض ذاتها أو ترسل ذاتها أو تضم ذاتها في كل لحظة إلى مجال الوحدة؟ هذه الوحدة هي وحدة الدور [العصر أو المرحلة]. هناك تناهٍ أصلي لكل دور ولكل الأدوار. كل دور من التاريخ هو مرحلي وهذا يعني كبحاً ذاتياً أو توقفاً ذاتياً أو تراجعاً للكينونة يترافق مع تجليها. إن هذا المرحلي أو التاريخي الذي ينتشر على قاعدة الظهور الحرّ يبقى مغلقاً على ذاته» (62).

الانفتاح على الكينونة ودور الوساطة والضمير المبدع والمسؤولية، تبدو مشكّلة الاختلافات الحاسمة بين الحيوانات والبشر، بين الوجود[عامة] والدازين [الموجود البشري]. إن عالم مؤهلاتنا كبشر، أكثر إنجازاً وعليه مسؤولية أكبر في ضبط الأذى. على الرغم من أن الدور هو مثال بشري خاص عن التجلي في عالم، فإننا عندما نتخيل أن عالمنا أسمى من عوالم الحيوانات أو الكائنات الأخرى، فلن نكون قادرين على اتخاذ، في

الشعر أو في غيره، قرار الرعاية (وهو الحافز الأساسي للموجود ـ هناك) بأسلوب يوجه السياسة والعلم وينقلهما من العقلانية الحسابية إلى احترام وتكشف للكينونة في شكلها الأصلي.

بدأ هيدجر، منذ هذه الانعطافة الابستمولوجية في الثلاثينات، يفكر بأن التقنية هي في الوقت نفسه الخطر الذي ينسي الإنسان كينونته، وهي القوة المنقذة أيضاً. لقد استحال مصير الكينونة ودخل بواسطة التقنية إلى عصر القولبة التي لا مفرّ منها. وبدأت البشرية، كشرارة للحياة، تتصور نفسها إيجابياً أكثر من كونها مجرد ملوث للأرض. في الثلاثية الروائية «المريخ» التي كتبها كيم ستانلي روبنسون، يبدو استصلاح الكواكب الأخرى كإمكانية ونتيجة للمأزق البيئي والسياسي الذي أنتجته التقنية والرأسمالية الاستهلاكية. وفي السلسلة التلفزيونية التي أعدّها سام نيل عن الفلك، يفكّر باستصلاح كواكب أخرى لأن المنظومة الشمسية سوف تشيخ وتخمد جاعلة الأرض غير قابلة للسكن. تجعل الإبداعية التقنية من الممكن نقل الحياة بأكملها إلى مكان آخر في نسخة مستقبلية من التطور. فشرارة الحياة، كما يقول نيل، ربما توجد على هذا الكوكب فقط من بين مليارات النجوم والمنظومات الشمسية في الكون. إن صون الحياة ورعايتها وإعادة توليدها هي إمكانية ومسؤولية على التقنية والبشرية.

المراجع

- Bate, J. 2000. *The Song of the Earth*. London: Picador.

- 2001. ‹Out of the Twilight.› *New Statesman*. Vol. 14, No. 665, pp. 25–27.

- Haar, Michael. 1993. *The Song of the Earth: Heidegger and the Grounds of the History of Being*. Reginald Lilly, trans. Bloomington: Indiana University Press.

- Heidegger, M. 1962. *Being and Time*. John Macquarrie and Edward Robinson, trans. Oxford: Blackwell.

-1975. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter, trans. New York: Harper & Row.

- Miall, D. 2000. ‹Locating Wordsworth: 'Tintern Abbey' and the community with nature» *Romanticism On the Net*, 20, November 2000. (accessed July 20, 2001.)

(*http://users.ox.xc.uk/~scat0385/20miall.html*).

- Peters, M. 2001a. «Introduction: Heidegger, Education and Modernity».in M. Peters, ed. *Heidegger, Education and* Modernity. Boulder and New York: Rowman & Littlefield.

- 2001b. «Anti _ Globalisation and Guattari's The Three Ecologies» Unpublished paper.

-Till, A. 1994. «Introduction.» *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordswoth Poetry Library. Pp. v–viii.

- Wordsworth, W. and S. T. Coleridge. 1798. *Lyrical Ballads*. W.J.B. Owen, ed. (2 nd ed. 1969.) London: Oxford University Press.

- Wordsworth, W. 1994. *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordswoth Poetry Library.

الهوامش

1ـ نظمت الأبيات في مكان إلى الأعلى قليلا ببضعة أميال من موقع دير تينترن وذلك خلال زيارة ثانية قام بها ووردورث إلى ضفاف وادي واي في تموز 1798 .انظر:

The Works of William Wordsworth, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 1994: p. 207.

2- As cited in «...Poetically Man Dwells ...» (Heidegger 1975).

3- Bate 2000.

4ـ بالطبع إن رسملة capitalization الطبيعة هي جزء من هذا الاستيلاء.

5- Bate 2000

6ـ ينسب جوناثان بات عبارة «أغنية الأرض» إلى هيدجر بينما ينسبها مايكل هار إلى هيراقليطس.

7- Bate 2000, ix

8- Ibid., 75

9- Ibid.

10- Ibid. p. 64

11ـ انظر كتاب بات:

Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition, 1991.

12- Bate 2000, p. 205.

13- Heidegger 1975

14ـ وضعنا هذه الملاحظة استنادا إلى خبرة شخصية لواحد منا (مايكل بيتر) الذي قام بتدريس اللغة الإنكليزية لمدة سبع سنوات في مدارس نيوزيلندا. كذلك سبق له أن كان تلميذا في تلك المدارس، وكان مطلوبا منه أيضا أن يقرأ ووردورث كجزء من المنهاج الدراسي.

15- Wordsworth and Coleridge 1798, 143.

16- Ibid. 151

17- Ibid. 147

18ـ Till: 1994. الدلالة الأخلاقية للطبيعة واضحة في الكثير من قصائد ووردورث. يقول في مقطع شعري ملخصا فلسفته الأخلاقية حول الطبيعة:

نبضة واحدة من خميلة
قد تعلمك الكثير عن الإنسان
عن الشر الأخلاقي و الخير
أكثر مما يستطيع جميع الحكماء.

والعلاقة بين النوع البشري والطبيعة ـ عبر الأرض والأشجار والغابات والبحر والسماء ـ غالبا ما تصطبغ بالدلالة الأخلاقية في الميثولوجيات الدينية للسكان الأصليين(كما عند قبائل ماوري Maori وهم السكان الأصليون لنيوزيلندا) ومن ثم يستفيد منها الشعراء والفنانون في أعمالهم (كما هو الحال مع الرسام الحداثي النيوزيلندي كولين ماكانان).

19- Maill 2000.

20- Maill 1993, 13.

21ـ يتقصى ميل عن ثلاثة موضوعات تمثيلية قابلة للتأويل في القصيدة (النموذج الذي يستخدمه ووردورث في وصف المنظر الطبيعي، صلته مع التراث التصويري، والدور الأيقوني للمنظر الطبيعي والشخصيات البشرية في القصيدة) وذلك قبل أن يقترح الموضع الدقيق الذي تتحدث عنه عند منطقة Symonds Yat، في هذا المكان حيث الشكل الخاص للمنظر الطبيعي (النهر الذي يجمع المزارع الريفية والمنحدر والشلال) هو الذي دفع ووردورث للتعبير مجازياً عما هو طبيعي في العقل البشري. يكتب ميل: إن قراءة خضراء لقصيدة دير تينترن تثبت أن العقل متجذر ومتشكل بالسيرورات الباطنة ذاتها التي يمكن تعرفها في الطبيعة.

22- Bate 2001, 25–26.

23- Bate 2001, 26.

24- Ibid.

25- Bate 2000, 72.

26- Bate 2001, 27.

27- Bate 2000, 251.

28- Bate 2000, 258.
29- Ibid., p. 260.
30- Heidegger, cited by Bate 2000, 261.
31- Bate 2000, 266.
32- Ibid.
33- Ibid.
34- Ibid., p. 267.
35- Ibid., p. 266–67
36- Ibid. 267.
37- Ibid. 268.
38- Ibid. 269.
39- Ibid. 268.
40- Ibid. 283.
41- Peters (2001)

42ـ Peters (2001): في هذا الكتاب يتقصى بيتر المقاربة الفلسفية الإيكولوجية التي يقدمها غوتاري Guattari كوسيلة لفهم ما أصبح يدعى الآن الاحتجاجات المناهضة للعولمة.

43- Heidegger 1962, 70.
44- Heidegger, in Haar, 1993: 11
45- Heidegger Holzwege, 1979: 37 in Haar, 1993: 13
46- Heidegger Holzwege, 1979: 31 in Haar, 1993: 11
47- Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, 1953: 11 in Haar, 1993: 11.
48- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 64 - 65 in Haar, 1993: 12.
49- Haar 1993: 12.

50- Haar 1993: 57.

51- ibid

52- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38 in Haar, 1993: 57.

53- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38 in Haar, 1993: 8.

54- [add] cf. R. Irwin, 2002, «Nietzsche and Heidegger; Nihilism and the Question of Value in relation to education» in *Heidegger, Modernity and Education,* M.A. Peters (ed.).

55- Haar, 1993: 25.

56- Heidegger, *The Ground of Metaphysics,* 1975: 371 - 372 in Haar, 1993: 26.

57- Heidegger, *The Ground of Metaphysics,* 1975: 274 - 275 in Haar, 1993: 12.

58 - 2 ,Haar 1993. أكثر من ذلك، يعتقد هيدجر أن ثمة فجوة بين البشر و الحيوانات أعمق مما بين البشر و المقدس.

59- Heidegger, *The Ground of Metaphysics,* 1975: 388 in Haar, 1993: 8.

60- *What is Called Thinking?* 1969: 56 in Haar, 1993: 73.

61- Haar, 1993: 2.

62- Haar 1993, 2. ■

فوق قمم الأشجار

دانا سوغو

ت. هدى الكيلاني

(يمكنك أن تزين نفسك بريش غيرك، ولكن لا يمكنك أن تطير به)
لوسيان بلاغا

هناك بعض الأسماء المعروفة بشكل عام مثل: كونت دراكولا، ناديا كومانيتشي، شاوشيسكو، تنتمي إلى مكان مشترك، وهو مكان يعلم البعض أنه بقعة شيوعية يلفها الغموض إلى حدٍ ما، أو ربما جزءٌ من معسكر شيوعي، ونادراً ما تزيد معلوماتنا على ذلك.

أود أن أقدم تعريفاً عن هذا المكان، وأنوي استثناء الجزء الأخير من تاريخ طويل لم يكن له تأثير يُذكر على ثقافة هذا المكان وروحه. لذا سأحاول عزل أصل، «حضور» بالمعنى الهايدغري[1]، أو قاعدة تشكل أساس كل ما هو موجود... فتضفي بذلك الشرعية على هذه الأخيرة باعتبارها كائنات، بمعنى أنها تشكل أساسها المعتمد والهام.

لنحاول أن نسلك طريقاً من البحر ينحرف وينعطف عبر الحقول، وعلى ضفاف الأنهار، باتجاه الجبال، وفي أراضي داسيا[2] القديمة، منطقة أثرية تقع في الجنوب الشرقي

---

(1) مارتن هايدغر: (On the question of being) مطبعة جامعة كمبريدج عام 1998. ص: 300.

(2) عاش Getians جنباً إلى جنب مع القبائل الأخرى، وعرفوا فيما بعد بالنسبة للرومان بـــDacians، الذين عاشوا في الجبال شمال سهل الدانوب وفي حوض ترانسلفانيا. وتمكنوا من إقامة مجتمع متميز وحضارة مزدهرة في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد.

من أوروبا، سكنها التراسيانيون Thracians، صارت لاحقاً آخر مقاطعة رومانية. آمن هؤلاء السكان بالخلود، لذلك «كانوا أكثر شجاعة واستقامة من غيرهم»[1].

وقد ترك كل من الإغريق، والرومان والعثمانيين، خلال غزواتهم، بصماتهم على قلوب شعب تلك المنطقة الجميلة (وهم مستلقون على شاطئ البحر، حيث تعقد الأمواج عقداً بيضاء يتخذ منها القمر عشاً دائرياً له. كان يعيش في هذه المنطقة أناس مسالمون وبسطاء، رعاة ومزارعون، اعتادوا أن يتجمعوا في الأمسيات حول النار يتبادلون الشعر. ولكن بين الفينة والأخرى، كانوا يسمعون كلاب الحراسة وهي تنبح في حظائر الغنم، فيسرعون للتصدي للغزاة التتر والآفار والمغول والبولنديين والأتراك أيضاً)[2].

لنحاول أن نقدر قيمة الوحدة التي ينشئها جسر يصل بين أطراف تأثيرات متنوعة كثيرة. ولابد من إطلاق اسم على هذه الأرض المحاطة بالغابات الكثيفة أو بالسهول الخصبة، ليكن ذلك الاسم رومانيا. في هذه الجولة أختار، كدليل لي، صوتاً يستحق أن يمثّل شعبه، وأفضل من عبر عن حسّ شعبه الأخلاقي، ألا وهو الشاعر: ميهاي أمينسكو (1850 ـ 1899)، المكرّم بـ: «القمة والعقيدة»[3]، و«رمز الأدب الروماني»[4].

تشمل أعماله كل أنواع الشعر: (العاطفي، الفلسفي، الكوني، الخرافي، التاريخي، والهجاء الاجتماعي)، إضافة إلى النثر والكتابات الصحفية. وقد تجاوز إرثه الأدبي حدود الرومانسية، والتقاليد الفلسفية والأدبية أيضاً، وتأثير أدب الشرق الأقصى وكذلك البصمة الواضحة للأدب الشعبي الروماني. وقد نجح في إيجاد عالم شخصي من المعاني حول الحياة البشرية للكون بوصفه نظاماً متناغماً وذلك في نماذج بدئية ذات أهمية كونية. يتميز شعر إمينسكو ببساطة لغوية فريدة من نوعها، وبتناول بارع للقافية والشكل الشعري، وبعمق الأفكار وليونة التعبير مما أثّر تقريباً في أعمال كل الكتاب الرومانيين المعاصرين له والذين تلوه.

اعتاد الناس في بلده، في حياتهم اليومية، في أوقات السلم النادرة أو في أوقات الحرب المتكررة، أن يعبدوا إلهاً كونياً يدعى (زالموكسيز)[5]، المنشئ لفكرة الحياة بعد الموت.

---

(1) (The History of Herodotus).1890 لندن، نيويورك

(2) (They had to have a name) :(Marin Soresen).29 -28 :ص

(3) Aurel Martin, Foreword to Mihai Eminescu (Bucharest: Minerva, 1978), P.28.

(4) Amita Bhose, Eminescuand India (lasi: junimea, 1978), P.xi.

(5) تمثّل عبادة زالموكسيز للشعب الروماني نوعاً من الوحي الأساسي والتحضير البروتستانتي

وقد ركزوا في صلواتهم على طلب القوة لمواجهة القدر المحتوم، والرضا بالأحداث السعيدة أو المآسي المحتومة على حد سواء.

عندما لم يكن الموت موجوداً، أو حتى الخلود،
قبل أن تحرر بذرة الخلق الحياة للمرة الأولى،
عندما لم يكن الأمس شيئاً، ولم يبدأ الزمن بعد،
عندما كان الواحد يشمل كل شيء، وكل شيء أقل من الواحد،
عندما كانت الشمس والقمر والسماء والنجوم
والأرض التي تدور،
ما تزال كلها جزءاً من الأشياء التي لم تولد بعد،
وأنت تقف بمفردك.... سألت نفسي بوجل،
من هذا الإله العظيم الذي ننحني أمامه؟
إليه أدين بعينيّ لأني أستطيع أن أرى بهما الفجر،
إليه أدين بقلبي الذي تملؤه الرحمة.(صلاة من داسيا)[1]

(أنا هنا كي أجعلك تخضع) تلك هي الجملة المعتادة والمتكررة للتعريف بالذات التي استخدمها أولئك الذين قدموا مراراً وتكراراً. حتى في مثل تلك اللحظات، ودون معرفة الهدف الحقيقي للغزاة، لم تسمح عادة حسن الضيافة إلا بالجواب التالي:

يا سيدي، مهما يكن غرضك والطريقة التي أتيت بها إلى هنا،
وطالما أننا على وفاق ووئام فإنك موضع ترحيب كبير.
أما بالنسبة لإخضاعنا، أيها الحاكم المهيب، فإننا نرجو منك المعذرة!
ربما تعتزم أن تضربنا برجالك وعدتك الحربية،
أو ربما سترتد على أعقابك في التو واللحظة،
بقلم ليون ليفيتشي وأدريه بانتاس.
لتغدق علينا بذلك نعمة من نعمك الملكية....
مهما يكن الأمر، وفي مختلف الأحوال والظروف....
كل ما يأتي به القدر،
سواء حرب أم سلم،
سننتظره بسرور واستعداد. (الرسالة الثالثة ص 303)

(1) جميع القصائد التالية تعود إلى كتاب(القصائد) لـ: ميهاي إمينيسكو- بوخارست 1978 ترجمت إلى اللغة الإنكليزية.

إن جواباً كهذا لن يسرّ أي شخص يأتي وفي نيته احتلال البلد. فقد تعرضت هذه الأرض لقرون مضت لاجتياحات عدة كالقوط والمغول والآفار والسلافيين والبلغار والمجر. فالمناجم الغنية بالفضة والمعادن والذهب والحبوب والثروات الطائلة، إلى جانب موقعها الاستراتيجي بين الشرق والغرب، بين المسيحية والإسلام، كل ذلك جعل من رومانيا ساحة للقتال لا تهدأ، لا تعرف زماناً أو مكاناً. ثم أتى العثمانيون والفناريون (حكام من أصل يوناني باسم الباب العالي) تبعهم بعد ذلك الألمان، ثم الاتحاد السوفياتي. كانت داسيا، التي أطلق عليها فيما بعد اسم رومانيا، بلداً صغيراً محاطاً بقوى كبرى، وقد احتاج شعبها إلى إرادة قوية ونظام واعتداد بالنفس ليستمر بالحياة. ولأولئك الذين أتوا بهدف الغزو، كان الجواب دائماً:

لا أرغب على الإطلاق أن تاتوا لتتعرفوا إلينا عن قرب،
ولن ترتفع أمواج نهر الدانوب الهائج عندما تغرق فيه جيوشكم.
كثيرون أتوا منذ الأزل إلى هنا ـ داريوس العظيم
كان الزائر الأول ـ كما يذكر التاريخ القديم.
منذ زمن بعيد، بنى الكثيرون جسوراً عبر الدانوب
هنا وهناك،
كثيرون من الناس رحلوا مع كلاب الجحيم
إلى الضفاف الشمالية،
والأباطرة ذوو الأفق الضيق في احتياجاتهم
والذين يظنون أن الأرض تتألف من أربعة أقسام
زاروا أيضاً هذا البلد طمعاً بأرضنا ومياهنا....
أكره أن أتباهى، أو أن أخيفكم، ولكن انتبهوا
جيداً، عندما وصلوا إلى هنا،
تعرضوا لمشاكل جمة
وسووا بالأرض.(الرسالة الثالثة ص 307)

أنا أدافع فقط عن فقري، وعن مشاكلي،
وعن قومي.....
لذا، كل ما يتحرك في هذا البلد، سواءً
كان نهراً، نسمةً، أو شجرة بلوطٍ،

هو صديقٌ وفيٌّ لي فقط إلا أنه
عدوٌ لدودٌ لك،
وبرغم جهلك سيُظهر كل شيء
باستثناء الكراهية.

نحن لا نملك جيوشاً، رغم ذلك، شهرتك
العظيمة لن تروعنا وتهزّ
تعلقنا الشديد بوطننا،
لأنه جدار لا يعرف الاستسلام. (الرسالة الثالثة ص 309)

على الرغم من ذلك، كانت الحروب دائماً حتمية؛ إذ لم يكن أحد مستعداً (أن يغدق علينا نعمة من نعمه الملكية). كان الإله زالموكسيز، الذي استُبدل فيما بعد بيسوع المسيح[1]، النعمة الوحيدة التي يتطلع إليها أولئك الناس الذين استمدوا قوتهم من خلال الأمل بالحصول على مساعدة وتشجيع إلهي.

يندفع الفرسان بانتظار الإشارات،
الأوامر، الأخبار من المنادين،
بركاباتهم الخشبية غير المصقولة
يهمزون جيادهم الشرسة،
فتضرب الأرض، بنزق، بحوافرها،
ثم تندفع فوق المراعي الخضراء.
تحت أشعة الشمس تلمع الرماح،
وتُشدّ الأقواس في الهواء،
وكسحب من النحاس والبرونز، ومع
صوت الهتافات المدوية،

(1) وصلت الديانة المسيحية إلى داسيا للمرة الأولى تحت حكم الامبراطورية الرومانية في بداية القرن الرابع قبل الميلاد. وبسبب خضوعها فيما بعد للامبراطورية البلغارية الأولى اعتنقت داسيا الأرثوذكسية الشرقية.

تتطاير السهام من الجبل إلى الوادي،
معتمة الأفق بأكمله،
تئزّ، تطنّ كالزوبعة،
تنطلق كوابل المطر،
فيضج ميدان المعركة بالهتافات
الحربية وقعقعة الخيول.(الرسالة الثالثة ص 311)

لاقى الأتراك، الذين كانوا يرغبون بالسيطرة على الأراضي الممتدة إلى ما وراء الشواطئ الجنوبية للبحر، العواصف المفاجئة التي ضربت مياهه، فارتدوا وهم مندهشون من سوء استقبال ما سموه فيما بعد البحر الأسود. وفي النهاية، يبسط الجيش الروماني مجده ويجبر الغزاة على الانسحاب باتجاه الدانوب. وتتوضع أشعة الشمس كالتاج الدرّي فوق قمم الجبال.

يعود الآن الجنود إلى وطنهم ويستعيدون طريقة حياتهم التي هجروها، غير أنهم واعون للقصر الحتمي لفترة السلم. ينظر الراعي إلى النجوم ويتغنى بها، ويحصيها، ويحاول أن يتعرف إليها، ثم يغطّ، تحت أشعة النجوم والقمر، في نوم هانئ، وينظم تنفسه إيقاعٌ عميقٌ وهادئٌ. وعندما يستيقظ يغني بالإيقاع نفسه لأغنامه. تولّد هذه الإيقاعات كلمات وعلى أنغامها يُولد الشعر[1]. وربما ينجم عن الكلام الكثير من الشعر، سواء أقوال مأثورة أم حكايات، وذلك بتنظيم قافيته العادية.

وجدت اللغة الرومانية للمرة الأولى عام 1521، وكانت النصوص الأولى دينية. فقد استعملت الكنيسة في السابق اللغة السلافية في طقوسها الدينية. تعود اللغة إلى أصل لاتيني في بنيتها ومفرداتها الأساسية. وكل ما يتعلق بحياة الإنسان على الأرض وتحت السماء، باعتباره كائناً حياً، يعود إلى هذا المنهل العظيم. بعض المفاهيم مثل: الإله، البلد، القلعة، القانون، كلها لاتينية. وقد جلب الغزو السلافي مفرداته معه ليعبّر عن الوضع الجديد للتبعية والعبودية. وأصبح الغزاة الآن: المالكين، الأسياد، وأصحاب الأراضي[2]. واصلوا سعيهم وراء الثروة، الجشع، الاعتداد بالنفس، الصلابة والقسوة. وبوجودهم أصبح الفرد الروماني عبداً فقيراً، ضعيفاً ومسالماً. وأصبح خادماً يتعرض لمختلف المحن: النزوات، الاضطهاد، العقاب، المشقّة، المرض، الاشمئزاز، النوائب، المشاكل، الحقد، الشهوة،

(1) Nicolae Iorga, History of Romanian literature(Bucharest: Minerva, 1985)P.19.

(2) الكلمات الإيطالية من أصل سلافي.

الخسارة، اللوم والحزن. الآن أصبح السيد الجديد يدفع له، يطعمه، يتصدق عليه، يعطيه الفرصة ليتألم، ليكون خنوعاً ويندب، ليشعر بالذنب ويهان، ويأتي من السيد: التوبيخ، التشويه، ادعاء صفات الله، الترحيل، الإحباط، الموت، الخسارة وأخيراً الجنون.

أما الكلمات الأخرى فتعبر عن الغزو، وعن النكبات. فقد نشأ الشعر الروماني من كلمات لاتينية رزينة، من لعثمة سلافية متناثرة، من قَسَم هنغاري، ومن لثغة إغريقية[1].

ليس من الصعب تخمين التغيير الذي حدث في الموقف العقلي للناطقين بمثل تلك اللغة «المرقعة»؛ لأنه «لا بد من توضيح المعنى اللغوي والمضمون العقلي معاً»[2].

وقد أصبح كل من مفهومي الثقة بالنفس والأمل غريبين إلا أنهما استعيدا شيئاً فشيئاً مع اقتراب الحكم من نهايته.

ومع استقرار الحياة الاجتماعية، كانت ذكريات أيام الطفولة والشباب، تعود في لحظات التأمل، إلى ذاكرة المرء. فيشعر البعض بالندم على البساطة المفقودة؛ إذ بإمكان المرء أن يجد السعادة والروعة بطريقة عفوية.

مرت السنون كما يمر السحاب فوق الجبال
والوديان
ولن تعود ثانية إلينا، بحق،

لأنني لم أعد أفتتن كما كنت في شبابي
بالخرافات، والألغاز، وحكايات الجن
التي كانت تضيء جبيني وأنا
طفل.....
شبه مدرك، مع إحساس داخلي مبهم.

(قصيدة مرت السنون ص: 439)

يسود في المدينة شعور بالاختناق والتوق إلى الطبيعة. فحياة الفلاحين الخالية من التعقيد ومن فساد الحياة المدنيّة، والغابات الكثيفة، وفصول الربيع المشرقة، بالإضافة إلى

---

(1) George Calinescu, History of Romanian literature (Bucharest: Litera, 2001) P.21.

(2) Alexander Miller, Philosophy of Language (London and New York: Routledge, 2004), P.21

حياة القرية الفطرية في الوادي، والأفكار الساحرة والصور العقلية، كلها تنادي المرء من الخلف فتملأ قلبه بالكآبة.

موحش يبدو صوت البوق في المساء فوق الهضبة
تعود قطعان الأغنام، والنجوم على طريقهم
ما تزال تتلألأ،
ينابيع المياه تنتحب بخرير صاف...
السحب تجري بهدوء، يمزقها شعاع القمر
إرباً،
الأكواخ ترفع أسقفها القديمة إلى مدار القمر
لتتساءل،
مجاديف الينابيع تصرّ في نسيم
الغسق،
الدخان يلف الوادي، وألحان الناي المنبعثة من الحظائر
تطوف هنا وهناك.
متعبون من العمل الشاق، عاد الفلاحون
من الحقل،
من الكنيسة القديمة، ملجأ العامل
ملاذه،
أصوات الأجراس تصل عنان السماء.

(أمسية فوق الهضبة ص 438)

السماء، الشمس، القمر، نجم المساء، الليل، الفصول، الغيوم، العاصفة، العاصفة الثلجية، الثلج، البحر، النهر، تألق المياه وخريرها، حفيف أوراق الأشجار، الأزهار والعصافير، تتمازج كل هذه الأشياء في بيئة ملونة وموسيقية، تواصلٌ متناغمٌ بين كل هذه العناصر في الطبيعة من جهة وروح المرء من جهة أخرى. يجلس المرء عند حافة الفراغ، عند شاطئ البحر، تواقاً إلى غابة عميقة كثيفة، متطلعاً إلى طريقة لصنع ما هو مرئي بغية كشف اللامرئي، حالماً باللامتغير في خضم الأشياء المتغيرة كلها.

لذا أرجو أن يكون نومي هادئاً،
والغابة دائماً قريبة،
والسماوات دائماً صافية،

ولا يعكر صفو المياه شيءٌ.
كما سأتوقف أخيراً
لأخوض في فوضى العالم،
لحظات الماضي العزيزة
ستجثم على ضريحي.
النجوم، وأصدقائي الذين يسترقون النظر
عبر النيران الظليلة، في الأيام الخالية،
سيبتسمون، وعلى الدوام
سيراقبون ويحرسون نومي.
(النعمة التي ألتمسها مؤخراً ص 445)

تبدو قبة السماء فاصلاً أيقونياً منشقاً يهبط منه العدم. يجلس المرء تحت «قوس أسود تبلغ أعمدته النجوم»، ويرغب أن يخرج من مجرى الزمن الصاخب ليدخل نفسه في كثافة الصمت المطبق.

في زاوية غرفتي
بيوت العنكبوت هي ثروتي الوحيدة
وبين أكوام المجلدات
تركض الجرذان خلسة جيئة وذهاباً.
وسط عذوبة هذا الهدوء
أرفع نظري إلى المصباح
وأستمع إلى صوت قضمهم
فوق أغلفة كتبي. (العزلة ص 212)

يُمضي المرء أيامه في جوف غرفته، غارقاً في التفكير في أسباب وجوده فيصاب بلامبالاة متغطرسة:

لتزول كل الأعين المغرية من طريقي!
عُد إلى صدري، أنت أيها الحزن اللامبالي!
فربما أموت عندئذ بهدوء، أعيدوني إلى
وجودي الشخصي!(قصيدة غنائية على الوزن القديم ص 435)

يبرر هذه اللامبالاة الإدراك الكامل لدورة العالم التي لا تنتهي:

مهما تكن الطريقة التي تظهر بها الأشياء
بالطريقة ذاتها ستدخل في دوامة،
ولعدة آلاف من السنوات،
المرح والحزن حكما العالم،
أقنعة أخرى - إلا أن المسرحية ذاتها،
شفاه أخرى - إلا أن اللحن ذاته،
خُدعتَ كثيراً، إلا أنك ما زلت ثابتاً،
لا تكن عبداً للأمل أو للرعب.(التفسير ص 427)

في هدوء الليل، تثير القضايا البشرية قلق الإنسان، وبينما يحاول التوصل إلى إجابات مختلفة، يستبدل المرء الآلهة بكائنات خفية: وجود، عدم وجود، أسرار مبهمة، أم، أب. لا يهم كم هو عدد المرات التي نجيب بها عن ذلك السؤال، إذ يبدو وكأن هناك على الدوام شيئاً ما يبقى غامضاً. جهنم، الهوّة، إخفاق المرء في محاولة فهم ما لا يمكن فهمه... ثم شرارة مفاجئة عن عالم مخلوق:

هل هي جهنم؟ أم الهوة؟ هل هي سهول
لا نهاية لها؟
لم يكن هناك حالة من الحكمة، ولا حتى
عقل ليفهم.
لأن الظلمة كانت شديدة كما هو
ظل المحيط،
والعيون، إن وجدت، يمكنها
أن تشكل عنه فكرة.
لم تكن ظلال الأشياء غير المصنوعة
قد بدأت تومض بعد
وبقناعتها الذاتية، يسود السلام السرمدي
كل ما هو أسمى.
فجأة، تبدأ نقطة بالتحرك - إنها نقطة البداية،
أو الآخر المتوحد....

ثم تصبح خصوبة الأب، ومن العدم
تصنع الأم
إنها أضعف من نقطة الماء، هذه النقطة الصغيرة
التي تتحرك وتقفز
ما هي إلا الحاكم المطلق لمجالات
العالم غير المحدودة. (الرسالة الأولى ص 261)

إن جميع القضايا الجدليّة، ليس فقط الفضول المطلق، بل الرغبة بمعرفة المجهول تدفع المرء للبحث عن معنى ضمني يكمن وراء تنوع حياة الإنسان، وتفرض عليه الوصول إلى أعماق جديدة للتبصر وقمة التفهم. التساؤل، والدهشة من التنوع العظيم للتجربة البشرية، والتجارب التي تثير القضايا التي لا يمكن الإجابة عليها عن طريق الاستنتاج المنطقي، ولكن فقط عن طريق العيش في الحياة نفسها:

عندما أتفكر ملياً في حياتي، تبدو لي
دفقاً ثابتاً...
رواية تروى ولكن ببطء، بواسطة أفواهٍ
لا أعرفها....
كأنني لم أعشها قط، أو كان لي
دور ما فيها!
من ذاك الرجل الذي أخبرني القصة
المحفوظة عن ظهر قلب؟
منذ متى وأنا أصغي إليه ـ وأضحك على
ما يقال،
وكأنني أضحك على أحزان شخص غريب؟...
يبدو لي أنني ميت منذ أمد بعيد.(الكآبة ص 551)

بحكم اضطرارهم دوماً إلى القتال، وعلى الرغم من توقهم للحياة البسيطة في أحضان الطبيعة، في محاولةٍ للبحث عن معان لما يرونها، يبدو أن الرومانيين ربما يفتقدون أي نوع من أنواع السعادة. إلا أنّ الرومانيّ، بشكلٍ عام، شخصٌ مرحٌ ومتفائلٌ تمكّن طوال حياته من أن يطوّر نوعاً غريباً من حسّ الدعابة يتقلب من السخرية والتهكم إلى التهكم الذاتيّ، أي السخرية من أحزان المرء الشخصية. كان هذا سلاحاً لا يمكن لأحدٍ أن يجرّد

مالكه منه، كما أنه ملاذه أيضاً. وقد تعلم عقل الإنسان أن يجمع في وقتٍ واحدٍ بين طولي موجتين مختلفتين، ضمن عالمين مختلفين من الحديث، قافزاً من مضمون ترابطي إلى آخر. يقول هنري برغسون[1] إن المرء يعيش بمشاعر متناقضة، وبتنوع مزاجي كبير، وبنوع من «التخدير القلبي الآني». والعاطفة التي يهجرها الفكر تجد لها متنفساً في الضحك. ولذا فإن قلب الإنسان المجرد من العواطف، السلاح الوحيد الذي يسمح له بحمله، والمدعوم بذكاء فطري، يخلق ضحكة غريبة، مستمدة من عناصر متنوعة، غالباً غير واعية: كالاكتئاب المقموع، والقلق المكبوت، حتى شعور اللامبالاة تجاه الأشياء أو الأحداث التي لا يملك المرء حرية التعبير تجاهها.

على الرغم من ذلك، مر الزمن وأصبحت كل حقبة شيئاً فشيئاً جزءاً من المعرفة التاريخية للشعوب، علاوة على أنها أصبحت جروحاً في قلوبهم لم تندمل، وتوقاً من الأعماق لما يعني أن يكون إنسانياً. ومن خلال الصدامات الثقافية المتكررة، تم استيعاب آثار ثقافية مختلفة، الأمر الذي وسّع من أفقهم، وأغنى أفكارهم. على الرغم من ذلك، فإن الوحدة التي جمعت أطراف التأثيرات العديدة والمختلفة هي الروح الرومانية، أو بمعنى آخر القاعدة الأساسية التي واصلت صمودها ضمن القوة التي اكتسبتها من خلال الوقت والنضال. واليوم يعيش الناس سعداء بعد أن سنحت لهم الفرصة ليصبحوا كما كانوا يتمنون على الدوام: كائنات بشرية حرّة تعيش بإيمان حياة بسيطة ومسالمة، دون أن يتلقوا على الدوام تعليمات عما يتوجب عليهم أن يقولوه أو يشعروا به أو يفكروا فيه، وذلك من قبل أولئك الذين لم يحاولوا مطلقاً أن يتفهموا طريقتهم الخاصة في فعل كل ذلك. وأخيراً، آن الأوان لأولئك الناس أن يعيشوا كالأطفال[2]، حياة طبيعية وحرّة، لا يمتثلون في «حصتهم في السماء»[3] إلا لأحلامهم وتطلعاتهم الخاصة.

دانا سوغو: باحث روماني الأصل عاش في كالكوتا.

المرجع:

Bulletin of the Ramakrishna Mission Institute of Culture ■

(1) Henry Bergson, Lauther: An Essay on the Meaning of Comic, from http://www.authorama.com/book/laughter.html,ch.1, par.2

(2) J.M.Coetzee, Waiting for the Barbarians (Harmondworth, Middlesex: Penguin), P.133.

(3) Constantin Noica, Cuvint Impreuna des pre Rostirea Romaneasca (Bucuresti: Editura Eminescu, 1987), p.107

مايكوفسكي بين عهدين

العهد القيصري والعهد السوفييتي

مالك صقور

لا أبالغ إن قلت: إن فلاديمير مايكوفسكي، واحد من أهم وأبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين، ليس في جمهوريات الاتحاد السوفييتي، فحسب، بل والعالم أيضاً.

دوّى صوته مجلجلاً في أصقاع روسيا القيصرية، وندّد بالعبودية والاستبداد، اعتنق وهو فتى صغير الأفكار الثورية، انضم إلى الحزب الشيوعي (البلاشفة)، واعتقل ثلاث مرات.

وقف حياته وكل مواهبه وطاقاته، من أجل الثورة الاشتراكية، وقضايا الشعب الكادح، الغارق في مملكة الظلام.

وها هي ذي الثورة، التي نذر حياته لها، وبشّر بها، وضحّى بكل شيء من أجلها، تنتصر. فيزيد من نشاطه، من أجل ترسيخ مبادئ الثورة الاشتراكية الفتية. لكن الشاعر العملاق سرعان ما اصطدم بالانتهازيين، والبيروقراطيين، والمتسلقين، فأصيب بخيبة أمل كبيرة جعلته ينهي حياته بيده.

ومع أن المنتحر، لا يلقى الأسف أو الرحمة، إلا أن انتحار شاعر بحجم مايكوفسكي يستدعي الباحث التفكير والتساؤل والبحث، لماذا انتحر مايكوفسكي؟؟

وليس مايكوفسكي هو الأول من بين الأدباء والشعراء الذي ينتحر.

فلقد انتحر شعراء قبله وبعده، كالروائي الألماني هنريش فون كليست عام 1811، الشاعر الروسي سيرغي يسينين 1925 وانتحرت الروائية الإنكليزية فيرجينا وولف عام 1940، كما انتحر الكاتب الألماني ستيفان زفايج 1942 والكاتب الكبير الأمريكي

أرنست همنجواي 1961، وآخر الذين نعرفهم، ممن أنهوا حياتهم بيدهم هو الشاعر اللبناني خليل حاوي ، الذي انتحر في صيف 1982 إثر اجتياح العدو الصهيوني للبنان.

❊❊❊❊

ولد فلاديمير مايكوفسكي، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتحديداً، في عام 1893، ذاك الزمن، الذي يوصف بزمن الغليان، والعواصف، والاضطرابات، والتناقضات. الزمن الذي كانت فيه البلدان والشعوب التي تهيمن عليها الامبراطورية الروسية تئن تحت نير الاستبداد والعبودية، وفي الوقت ذاته كان الثوريون من مثقفين وعمّال وفلاحين وتنظيمات ثورية سرية وعلنية تقود النضال الشرس ضد النظام القيصري المستبد.

في ذاك الزمن ولد فلاديمير مايكوفسكي، شاعر المستقبل، في قرية (بغدادي)؛ من أعمال جورجيا، في تلك القرية النائية، قضى طفولته الأولى، كان أبوه يعمل حارساً أو مشرفاً على الغابات. وكانت أمه، ابنة عسكري، تهوى الشعر والرسم.

كان الأب رجلاً كريماً مضيافاً؛ فمن النادر أن يمضي يوم من غير أن يستقبل أبوه في بيته الضيوف. وفي البيت المضياف، سمع الصغير فلاديمير اللغات المختلفة من الضيوف المنتمين إلى قوميات مختلفة متعددة اللغة: الروسية، الجيورجية، التترية والأرمنية.

عندما بلغ فلاديمير الثامنة من عمره، حملته أمه إلى بلدة (كوتايسي)، إذ لم يكن في قريته (بغدادي) مدرسة بعد.

في سني تعليمه الأولى أحس الصغير فلاديمير بالاغتراب، واصطدم بالفوارق الطبقية بينه وبين زملائه، أبناء الموظفين الروس المتعجرفين، ومن يومها أحس بالاضطهاد الطبقي، وفي عام 1905 بدأ فلاديمير وهو في بداية سن المراهقة التعرف إلى الكتابات الثورية العلنية والسرية، والتي كانت تأتي بها أخته (لودميلا) من موسكو حيث كانت تدرس. وبشكل تلقائي وطبيعي، وجد نفسه منضماً إلى الحلقة الماركسية في (المدرسة العليا) في بلدة (كوتايسي).

اشترك فلاديمير في تشرين الأول عام 1905 في أول مظاهرة سياسية، نُظمت في (كوتايسي) بمناسبة الجنازة التي أقيمت في موسكو للبلشفي (نيقولا باومان) الذي اغتالته جماعة (المئة السود) الرجعية، وفي العام التالي، أي في عام 1906 توفي والده بشكل مفاجئ.

بوفاة والده، انقلبت حياة الأسرة رأساً على عقب. وبقيت الأسرة، دون أي مصدر رزق يذكر، سوى عشرة روبلات ـ تقاعد الأب ـ فاضطرت الأم للرحيل إلى موسكو. ومنذ تلك اللحظة أحس فلاديمير ذو الثلاثة عشر عاماً بالمسؤولية الكبيرة، كونه «رجل» الأسرة الوحيد. عاشت الأسرة في موسكو الفقر المدقع. كتب الشاعر فيما بعد في مذكراته: «عشنا في فقر. عشرة روبلات لا تكفي. أنا وأختاي في المدرسة، فاضطرت الأم لتأجير غرفة، والذهاب للعمل، كانت روسيا هي حلم حياتي، ولم يمثل أي شيء آخر لدي مثل هذه الجاذبية المرعبة».

التحق فلاديمير في موسكو بالمدرسة الثانوية، وهناك انضم إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي وجناح البلاشفة، وشارك بقوة في الدعاية السياسية بين عمال موسكو، وهذا كان سبب اعتقاله للمرة الأولى في 29 آذار 1908، في مبنى المطبعة السرية للحزب الاشتراكي الديمقراطي، لكن صغر سنه شفع له هذه المرة، فأفرجوا عنه ليوضع تحت رقابة الشرطة. بعدها التحق بكلية الفنون التطبيقية، وعلى الرغم من الرقابة الصارمة، بقي ناشطاً، تدفعه الحماسة الثورية للدعاية وتوزيع المنشورات السرية، فاعتقل شتاء 1909 للمرة الثانية، لمدة أربعين يوماً، أيضاً، شفع له صغر سنه، فأطلقوا سراحه. ولكن بعد ستة أشهر، أي في صيف 1909 اعتقل للمرة الثالثة، حين اشترك في عملية تهريب ثلاث عشرة سجينة سياسية من سجن (نوفنسكايا) لكن هذه المرة سجن قرابة العام، في زنزانة منفردة، كما يتذكر في الزنزانة (103). ويصدر الحكم بحق الفتى، بنفيه لمدة ثلاث سنوات، لكن استعطاف أمه واسترحامها من جهة، وصغر سنه من جهة ثانية؛ إذ لم يكن قد بلغ الثامنة عشرة، ومن أجل رعاية أمه وأختيه أفرج عنه.

في السجن، كتب قصائده الأولى، وهناك قرأ بايرون، وشكسبير وقرأ الأدب الروسي؛ بوشكين، وليرمنتوف، ودوستويفسكي.

من قصائده الأولى، قصيدة بعنوان (صباح) نورد بعض المقاطع:

المطر الكئيب
ينظر شذراً
ووراء النافذة الحديدية
المضاءة الساكنة
حيث التفكير الحديدي للأسلاك الممدودة فوق الرأس.
سرير من القش
وفوقه

استقرت بشكل رائع
النجوم المضيئة
لكن خلف
كل الرعب
المدمر
والقذارة
ستبتهج العين في النهاية
رغم عبد الصلبان
اللامبالي
وحيث
توابيت المواخير
الممتلئة بالرعاع
يندفعون في باحة واحدة مشتعلة
نحو الشرق الذي يبزغ

بعد خروجه من السجن، يعلن مايكوفسكي: «**أريد أن أصنع فناً اشتراكياً**». فانتسب مجدداً إلى مدرسة موسكو للرسم. هناك تعرف إلى جماعة المستقبليين.

في البداية، أعجب مايكوفسكي بأفكار المستقبليين، الذين أعلنوا التمرد على الماضي، ونادوا بالإطاحة بالتراث الكلاسيكي ودعوا إلى تحرير الشعر من كل قيد. ونبذوا كل ما يمت إلى الأصالة الشعرية بصلة. ولم يكتفوا بذلك، بل كان سلوكهم الاجتماعي فيه شيء من الغرابة، فأخذوا يرتدون الثياب ذات الألوان الفاقعة، ويربطون المناديل في أعناقهم، بالإضافة إلى استخدام كلمات بذيئة في أثناء المناقشات الأدبية.

لم يستمر مايكوفسكي طويلاً مع جماعة المستقبليين، فأدار لهم ظهره، واتجه بكليته إلى الفن الواقعي، لكنه حافظ بقوة على التجديد الشعري المؤسس على تقاليد الشعر الروسي العريق.

ومن قصائده قبل الثورة، قصيدة هامة بعنوان: «غيمة في سروال». وتعد هذه القصيدة من أهم قصائد مايكوفسكي وأنضجها، قبيل الثورة، بدأها عام 1914، وكان عمره اثنتين وعشرين سنة. كان عنوان القصيدة في البداية: «الحواري الثالث عشر». لكن الرقابة لم توافق على هذا العنوان، فاضطر بعد لأي، لتغييره إلى: «غيمة في سروال» قاصداً التهكم على الرقابة والسخرية منها، من ناحية، ومن الناس الرخوين من ناحية ثانية.

حدّد مايكوفسكي نفسه مغزى القصيدة، ومضمونها فكتب: (فليسقط حبكم. فليسقط فنّكم. فليسقط نظامكم. فلتسقط ديانتكم) أربع صرخات لأربعة مقاطع.

مهد الشاعر للقصيدة، بمقدمة تعطي القارئ المفتاح الانفعالي، ومن خلال هذه المقدمة، يدخل القارئ إلى عالم القصيدة المعقد والمركب.

خرج مايكوفسكي، كعادته، عن المألوف، فحطّم الوزن والقافية، وحافظ على الإيقاع، مستفزاً مشاعر الجماهير محرضاً لها، يقول في المقدمة:

أفكاركم الحالمة
في مخ رخو
كالخادم المترهل على أريكة قذرة
سأوقظها بنتف قلبي المدمى
ساخراً بصفاقة..

وفي روحي لا توجد شعرة شائبة واحدة.
ولا رقة الشيخوخة
صوتي يرعد مجلجلاً في هذا العالم
وأمضي جميلاً -
في الثانية والعشرين.

يا أيها اللطفاء!
أنتم ترمون الحب على القيثارة
ويلقيه الأجلاف على الطبول
لن تستطيعوا أن تقبلوا ما في جوّاي
وغير الشفاه لن يبقى

تعالوا تعلموا
على المضيفة
وعلى رابطة الموظفات الإنكليزية الوقورة

التي تتصفح فيها الشفاه بهدوء
كما الطاهية تقلب كتب الطبخ

أتريدون -
سأغدو كالمصاب بداء الكلب
وسأغدو كالسماء تبدل نغمتها
أتريدون -
سأغدو ناعماً طرياً لا لوم ولا عتب
لست رجلاً، بل - غيمة في سروال!
ومرة أخرى - يمجدني
الرجال الكاسدون كالمشفى
والنساء المطروقات كالأمثال.

فالشاعر الفتى، الثائر على نظام القياصرة، وعهود القنانة الروسية، الشاب الممتلئ حماسة وثورية، يلوم الجماهير الخاملة، المخدوعة، بأفكارها الواهمة الراكدة في أذهان رخوة غير قادرة على التفكير، لكن الشاعر الذي يدرك هذه الحال، يتطوع لإيقاظها (بنتف قلبه المدمى).

يعتمد مايكوفسكي في هذه القصيدة، كما في أغلب شعره، أسلوب المفارقة، والصور المتباينة، ويستخدم المبالغة، فهو يتناقض مع كل من حوله، خاصة مع المجتمع البرجوازي - الرأسمالي اللئيم. المليء بالشرور والفجور.

يبدو الشاعر متوتراً، مشحوناً لا بل مأزوماً. وتبدو للوهلة الأولى أن أزمته فردية، لكن سرعان ما يخرج الشاعر من «الخاص» إلى «العام».

في المقطع الأول يسرد الشاعر قصة حبه الفاشلة، مع (ماريا). يقول فاسيلي كامنيسكي بهذا الصدد: «في أثناء تجوال مجموعة من الشعراء في أرجاء روسيا، يلقون قصائدهم الثورية. فجأة وقع مايكوفسكي في مدينة (أوديسا) بحب صبية جميلة، - ماريا ألكسيفنا دينيسوفا- وهذه الفتاة بالإضافة إلى جمالها، كانت فتاة مثقفة، وذكية، وتهتم بكل جديد، ومعاصر، ويبدو أن الشاعر المتميز المجدد قد جذبها، وكانت علاقة حب بينهما. ولكن لم يستمر هذا الحب طويلاً، فالحبيبة التي وقع الشاعر في غرامها تخلت عنه بسرعة لتتزوج من رجل ثري».

وهذا ما جعل الشاعر ينقم أكثر على المجتمع البرجوازي، وقيمه المزيفة وعلاقاته التجارية، إذ يعتبر أن (الشراء) والمجتمع البرجوازي، هما اللذان حرماه من حبيبته،

وانتزعاها منه، وفي رأيه أنه لا يمكن أن تقوم علاقة إنسانية متكافئة في أحضان المجتمع البرجوازي، ومن هنا، كانت صرخته في المقطع الأول: «فليسقط حبكم».

صحيح أن الشاعر يوظف قصة حبه الفاشلة في مدينة أوديسا، ويذكر اسم الفتاة الصريح، ويصور حاله التعسة، وأزمته النفسية القاتلة، لكن سرعان ما يخرج من الحالة الفردية، ويبتعد عن صورة (ماريا) الحقيقية، كما فعل من قبله الشاعر الكبير بوشكين، مع آنا بيتروفنا كيرن، وكذلك الشاعر بلوك مع لوبوف ديميتريفنا مندلييف. مايكوفسكي، أيضاً خرج من الخاص إلى العام. خرج من (أنا) الشاعر المتألم، إلى (نحن) الكثيرين المتألمين.

يقول مخاطباً ماريا،
أتذكرين
حين قلتِ أنتِ:
«مال
حب
شهوة»
أما أنا فكنت أرى
شيئاً واحداً
أنت الجوكندا
التي يجب سرقتها
ولقد سرقوها.

ماريا، عند الشاعر، صبية حسناء، لها روح ولها عواطف، وهي من دم ولحم وعظم، يمكن أن يتحدث معها حول المال، والحب والنزوات، لكنها في المجتمع البرجوازي عبارة عن لوحة. واللوحة تباع وتشترى. ولأنها حسناء، فإنها لوحة ثمينة ـ هي الجوكندا. وهذه اللوحة بالذات لا تباع، لذا فإنها تسرق. ولقد سرقوها.

هكذا يصور الشاعر سرقة الرجل الثري لحبيبته ماريا.

فالشاعر يدين هذه العلاقات التي تقوم على البيع والشراء، شراء وبيع العواطف الإنسانية. يدين المجتمع الذي يقوّم كل شيء على أساس الربح. فهذا المجتمع القائم على الربح والخداع، والبيع والشراء، لا يقيم وزناً للفن الأصيل، ولا للحظة، فبالتالي، ينبذ هذا المجتمع مايكوفسكي ولا يعترف به:

ومن هنا، فقد استهل الشاعر المقطع الثاني الذي وضع له عنواناً **«فليسقط فنكم»**. هكذا:

مجدوني
فانا عظيم ولست نكرة!

والعلاقة هنا، بين مايكوفسكي والمجتمع متبادلة، فالمجتمع الذي لا يعترف بمايكوفسكي وأمثاله، يحتقره مايكوفسكي، ويأتي سؤاله الإنكاري: الكتب؟ ما الكتب؟! تهكماً، وسخرية ليس من المجتمع وحده، بل ومن شعراء هذا المجتمع الذين: «ما زالوا يطبخون القوافي من حب وبلابل» في حين أن «الشارع يمضي ملتوياً أخرس لا يقدر على الصراخ أو النطق.»

ينادي مايكوفسكي أن يكفوا عن البكاء والنشيج، والتباهي بتجديد أبراج بابل، والانتباه إلى ما هو معاصر، أن ينزلوا من السماء إلى الأرض، إلى الشارع؛ حيث الجماهير التي لا تقدر على الصراخ أو النطق، أو التعبير عن طموحاتها وعن حالتها المذرية. فالشعراء عليهم واجب إيقاظ هذه الجماهير وتعليمها..

يتباهى مايكوفسكي في قصيدته «غيمة في سروال» ويفتخر بالمنبت الطبقي الذي ينتمي إليه والطبقة العاملة كلها:

«نحن المحكومين بالأشغال الشاقة. كمصابي الجذام
حيث الذهب والوسخ يولدان الداء
نحن أنقى من نقاء فينيسيا
المغتسلة بالشموس والبحار
ولا يهم، أنه لا يوجد
لدى هوميروس. وأوفيدوس
أبطال مثلنا
ملطخون بالسخام والجدري
إني أعرف ـ
أن الشمس ستنكسف، لو ترى
أعماق أرواحنا الذهبية!

إن الطبقة العاملة، وجموع الكادحين، يعملون ليلاً نهاراً، وكأنهم محكومون بالأشغال الشاقة. والطبقات العليا تستغلهم، وباستغلالهم يقدمون الذهب، في حين هؤلاء يرتعون بالوسخ والقذارة، وعلى الرغم من هذا فهم أنقى من نقاء فينيسيا.

وماذا يهم؟ إن لم يكن لدى هوميروس في ملاحمه، أبطال أمثال هؤلاء البروليتاريا، والمعروف أن أبطال هوميروس كلهم من الأبطال والآلهة وأنصاف الآلهة.

انظروا إلى هذه الصورة الرائعة: إن الشمس بذاتها ستنكشف لو ترى أعماق الكادحين الفقراء. أعتقد أنها صورة فنية وتشبيه لم يطرقه أحد من قبل، ولم يكرره أحد من بعد.

بعد ذلك. ينتقل الشاعر متدرجاً لتنفتح آفاق القصيدة على مداها ويصل إلى الثورة:

فأنا
الذي أثير سخرية القبيلة العاهرة
كنكته طويلة فاجرة
أرى المقبل عبر جبال الزمن
والذي لا يراه أحد
حيث عيون الناس قصيرة النظر
عيون رؤوس القطعان الجائعة
إني أسمع جلجلة عام 1916
متوجاً بأكليل الثورة
وأنا معكم ـ رائدها الأول
وأنا أكون ـ حيث يكون الألم، في كل مكان أكون
ومع كل دمعة
أصلب نفسي

لقد تنبأ الشاعر بالثورة التي ستنتصر عام 1916، لكنها تأخرت لعام 1917، وهو، لن يكون المتفرج على الأحداث، ولن يكون المحايد الذي يرى ويتفرج عن بعد، بل ينذر نفسه، بأنه سيكون (رائدها الأول)، ويزج بنفسه حيث يكون الألم. وهذا ما قاله، وهذا ما نفذه، على عكس الكثيرين الذين يقولون ولا يفعلون، وهو ربط القول بالفعل.

«فليسقط نظامكم». هذا هو عنوان المقطع الثالث، وفي هذا المقطع يتخلى مايكوفسكي عن يأسه الذي يؤدي به إلى الموت، أو إلى الجنون. وسرعان ما يعود يعزف على وتر الثورة، والتمرد:

هلموا أيها الجائعون
أيها الغارقون
هلموا
أيها الخاضعون
المطمورون بقذارة البراغيث

ولا يكتفي بهؤلاء، بل يتجه إلى كل الناس بمن فيهم السكارى؛

وأنتم أيها السكارى
أخرجوا أيديكم من جيوبكم
التقطوا حجراً، سكيناً، أو قنبلة
ومن ليس لديه أيد
فليضرب برأسه

ويتابع تحريضه، حتى يصل بقوله **«أنا الحواري الثالث عشر»**. وهنا يدين أولئك الذين يدّعون حب المسيح، وفيهم ينتصر يهوذا، يدين أولئك الذين باسم المسيح يضطهدون الملايين، والمسيح يعلن: إن دخول الجمل من سم الإبرة أسهل من دخول غني ملكوت السماء. وهذا هو مضمون المقطع الرابع والأخير، حيث يصرخ: **«فلتسقط دياناتكم»** وهذا المقطع الرائع يلتقي مع رواية الكاتب اليوناني كازانتزاكي ـ «المسيح يصلب من جديد».

****

وتنتصر الثورة التي بشّر بها، ونذر نفسه لها، وكتبا بها، بعد عام على تنبئه، في عام 1917، لتكون أول ثورة اشتراكية، دولة الكادحين من عمال وفلاحين ومثقفين ثوريين، ولتصبح أمل ملايين الملايين في أرجاء المعمورة، وتكون هذه الثورة منعطفاً حاسماً ليس في روسيا فحسب، بل في العالم كله، وتبدأ مرحلة جديدة في البلاد، وفي حياة الشاعر مايكوفسكي الإبداعية والاجتماعية ويعلن على الملأ: **«إنها ثورتي»**.

يفجر الشاعر كل طاقاته ومواهبه، ويعمل في كل الاتجاهات، من أجل ترسيخ مبادئ الثورة الاشتراكية الفتية، فيشارك في كل نشاطات الحزب، ويلقي القصائد الحماسية في منظمات الشباب والعمال والفلاحين، ويبدع قاموسه الفني الجديد، ويضمن قصائده شعارات الثورة التي لم يألفها الشعر الروسي من قبل، ويدافع عنها بقوة وحزم، مبرراً ذلك بأن الفن يجب أن يكون في خدمة المجتمع والشعب، مستجيباً لمتطلبات المرحلة وقضايا جماهير الكادحين العادلة والمصيرية. وتضيق به حلبات موسكو على اتساعها، فينطلق إلى أرجاء روسيا ومدنها الكبيرة إلى المعامل، والمزارع، وكل التجمعات البشرية ليلقي قصائده الثورية، محرضاً من أجل ترسيخ مبادئ الاشتراكية، ولم يكتف بذلك، بل كتب المسرحيات والسيناريوهات للسينما، ومثّل فيها أيضاً، وعمل في كل مجال له علاقة بالجماهير العريضة، حتى كتب الشعارات الثورية واللافتات في الشوارع، وعلقها بيديه.

****

سافر مايكوفسكي إلى ألمانيا وفرنسا عام 1922، وتعرف إلى أوروبا، وكرر زياراته إلى هذين البلدين، كما سافر إلى المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية، وهناك أعلن: «جئت لأدهش، لا لكي أندهش». وبالمناسبة، لم يعجب كثيراً بحضارة الغرب، وخاصة، أمريكا، يقول في إحدى قصائده:

أنت حمار، يا كولومبس
أجل، أنا أعني ما أقول
فلو كان لي أن أكون مكانك
اسمع ماذا كنت سافعل،
أُغلق أمريكا
أنظفها قليلاً
ثم أعيد فتحها ثانية.

وفي كل العواصم التي زارها، كان مايكوفسكي يلقي قصائده، ومحاضرات عن ثورة أكتوبر العظمى، وعن الاشتراكية، وعن الأدب الروسي، وكان يلتقي الشخصيات الأدبية المشهورة. في باريس، مثلاً، التقى «أراغون» الشاعر الفرنسي، وأحب مايكوفسكي باريس، وطاب له المقام فيها، وذات مرة قال وهو يغادرها:

تمنيت أنني
أعيش في باريس
وأموت فيها
لو لم تكن هناك أرض ـ اسمها موسكو.

وقال: «باريس جميلة، ظاهرة مدهشة، متناقضة ومعقدة، لكن باريس لم تعط الإنسان السعادة بعد».

والجدير بالذكر، هنا، أنه تعرف في باريس عام 1928 على تتيانا ياكوفلوفا من أصل روسي، وأحبته وأحبها، ووعدها بالزواج، وإن كان سابقاً حمل معه إلى روسيا هدية تمثل «برج إيفل» فإنه كان ينوي أن يأخذ معه كل باريس، ويقصد (تانيا) حبيبته التي تمثل باريس عنده، فيقول:

سيان عندي
سآخذك يوماً ما
وحدك
أو مع باريس

لكنه غادرها، ولم يستطع العودة إليها، وحبيبته تانيا هذه لم تنتظره. فتزوجت من غيره، وهذا ما آلمه.

كان مايكوفسكي يعود من الغرب وكله إيمان ببشاعة الرأسمالية، ويزيد من ذلك حبه لوطنه الاشتراكي، وتتجدد حماسته، لترسيخ قيم الحب والخير والجمال والعدل، في الوطن الذي طالما حلم به وناضل من أجله، ولكن يا للخيبة الكبيرة، فلقد اصطدم الشاعر بالمتسللين إلى الحزب وبالمتسلقين، وبالانتهازيين وبالبيروقراطيين، الذين استلموا مناصب في جهاز الحزب والحكومة.

وكما قلنا، إن كان مايكوفسكي قد ناضل وكافح وضحّى من أجل الثورة ضد البرجوازية والقياصرة، فإنه بعد انتصار الثورة صار يناضل ضد كل أشكال البيروقراطية، والانتهازية، التي بدأت تتفشى في الحزب والدولة. وقد استغل بعض المقربين من لينين، رأي قائد الثورة في جماعة المستقبليين، بشكل عام، وفي شعر مايكوفسكي بشكل خاص، وأخذوا يهاجمون مايكوفسكي ويحاربونه علناً. وكان لينين قد أعرب أكثر من مرة عن عدم ارتياحه لشعر المستقبليين وفوضويتهم، وهذيانهم. وكان يعد مايكوفسكي منهم، وذات مرة قال رأيه في شعره بحضور الكاتب الكبير مكسيم غوركي: «إنه شعر غامض، وكلماته مبعثرة، وصعب الإدراك والفهم».

لكن غوركي صديق لينين والذي كان يجالسه طويلاً ردّ على لينين قائلاً: «إنه موهوب». فتعجب لينين من جواب غوركي، وقال له: «أتقول إنه موهوب؟!» فعقب غوركي: «بل ذو موهبة فذة». فغَمغم لينين: «همْ همْ، همْ، ثم أردف: سنرى سنرى؟».

ولينين نفسه لام لوناتشارسكي لوماً شديداً، كيف سمح بطباعة خمسة آلاف نسخة من قصيدة مايكوفسكي (150.000.000 ـ مئة وخمسون مليون) وكتب له، إن 1500 نسخة تكفي هذا النوع من الهراء لأجل المجانين، ولوناتشارسكي الذي كان يومها ـ مفوض الشعب للتعليم ـ رد على لينين باستحياء شديد وقال له:

«هذه القصيدة لا تعجبني كثيراً، لكن الشاعر بريوسف قوّمها عالياً، واقترح طباعة عشرين ألف نسخة منها.

ويجب التأكيد أن القصيدة(مئة وخمسون مليون) لقيت نجاحاً كبيراً، عندما ألقاها الشاعر، وخاصة من قبل العمال.

يستهل مايكوفسكي قصيدته 150.000.000 (مئة وخمسون مليون)، هكذا:

150.000.000 معلم(*) اسم هذه القصيدة.
الرصاصة - إيقاع
القافية - نار من مبنى إلى مبنى
150.000.000 يتكلمون بلساني:
من يسأل القمر
من يلح على الشمس أن تجيب،
من الذي يصوغ الليل والنهار
من الذي يسمي الأرض المؤلف العبقري؟
تماماً
كما قصيدتي
لم يبدعها أحد بعد.
وهي تحمل فكرة واحدة..
إضاءة الغد
في هذا العام
في هذا اليوم، وهذه الساعة
تحت الأرض
فوق الأرض
في السماء وأعلى -
ظهرت لافتات
اجتماعات
إعلانات
إلى الجميع
إلى الجميع
إلى الجميع
إلى الجميع
من لا يستطيع أكثر
فلينسحب
ويذهب

(*) يقصد الشاعر بكلمة معلم – ليس معلم الدراسة ــ بل معلم الحرفة ــ أي صانع حــاذق، أو عامــل ماهر.

توقيع
الثأر ـ رئيس التشريفات
الجوع ـ مدير حاذق
حزبه ـ
بروانينغ
قنبلة
فلان تواقيع
سكريتيرات

هذا هو مطلع قصيدة 150.000.000 التي لم تعجب لينين قائد الثورة، والتي حطم فيها مايكوفسكي القافية والوزن، وحافظ على الإيقاع، ولينين اعتاد الشعر الكلاسيكي، ومع أن مضمون القصيدة ثوري، إلا أن الحداثة، جعلتها نافرة في حينها على مسمع لينين الذي أحب شعر بوشكين وليرمنتوف وغيرهما من أعلام الأدب الروسي.

لكن الجدير بالذكر، أن الشاعر لم يقف الموقف ذاته من لينين، ولم يعتب عليه، ولم يحقد لرأيه في شعره، فعندما مات لينين ـ 1924، كتب مايكوفسكي قصيدته ـ الملحمة ـ «فلاديمير إيلتش لينين».

ويُعد النقاد هذه الملحمة من روائع مايكوفسكي على الرغم من أنه تخلى كثيراً عن فنية القصيدة على حساب المضمون السياسي.. وفي يقيني، أن شاعراً آخر غير مايكوفسكي لم يمدح إنساناً ذمه، أو كان رأيه فيه سلبياً. وهذا ما يؤكد أن مايكوفسكي، كان إنساناً كبيراً وكان معجباً بشخصية لينين ـ القائد ـ على الرغم من رأي لينين السلبي فيه.

مجّد الشاعر لينين، ومدحه، واستعرض الماضي والحاضر والمستقبل واعتبر أن لينين يختصر الحزب والثورة، والثورة والحزب هما لينين، نستشهد بمقطع منها:

أنا أعرف،
أن النقاد سيرفعون سياط نقدهم
وأن الشعراء
سيجن جنونهم،
أهذا شعر؟
إنه دعاية ساخرة
لا شعور فيه

لا شيء
من المؤكد أن كلمة «رأسمالية»
ليست أنيقة
«فالبلبل» لفظها أعذب
ولكنني سأقولها رغم ذلك
كلما احتجت إليها

دع المقاطع
ترن كالشعارات المحاربة
أنا لا أفتقد المضامين
وأنتم تعرفون ذلك
إلا أن الوقت الآن
ليس وقت الثرثرات

عن ألم الحب
إن كل قوتي الشعرية المرعدة
وقف عليك يا طبقتي
«البروليتاريا» تبدو كلمة
لا تصلح لاستعمال
الذين يرتعدون من الشيوعية
لكنها تبدو لنا كالموسيقا الهادرة
التي توقظ الأموات للكفاح

لقد آلم مايكوفسكي. وهو شاعر الثورة، التي ضحى من أجلها بكل شيء، أن يرى نفسه محاصراً من الجهات المسؤولة في الحزب والدولة، وآلمه أكثر أن بعض أصدقائه سكتوا عن المهازل التي ترتكب بحق شاعر الثورة.

فمن جهته، كشاعر، وثوري، وشيوعي، وإنسان، لم يستطع مهادنة الانتهازيين، وذوي المنافع الشخصية، فكتب مسرحياته الناقدة اللاذعة، وقصائده التي تفضح هؤلاء البيروقراطيين، الذين كرسوا الروتين القاتل الذي يشل العقل والتفكير، فكتب قصيدته «مجنون الاجتماعات»، وبالمناسبة هذه القصيدة أثنى عليها لينين قائد الثورة وأحبها، لأنها فضحت أولئك الذين يخرجون من اجتماع ويدخلون في آخر، فثمة مواطن يأتي إلى مؤسسة رسمية مراجعاً، منذ الفجر الأول وحتى غياب الشمس، لا يجد مسؤولاً واحداً، أو

رفيقاً في لغة تلك الأيام. أين هو؟ في اجتماع ثقافي، في اجتماع شبيبي، في اجتماع إنتاجي، في اجتماع.. الخ.

فمايكوفسكي، ولينين لم يحبذا كثرة الاجتماعات وهدر الوقت في الثرثرة، والكلام الفارغ دون جدوى، في حين عشرات الآلاف من العمال خلف الآلات، ومن ثم كتب قصيدته الرائعة «فظائع الأوراق» التي يفضح فيها الروتين الظالم والبيروقراطية، كما استهل قصيدته عن الهوية السوفيتية:

«لو كنت ذئباً
لقضمت
البيروقراطية»

لكن البيروقراطيين، كانوا له بالمرصاد، فشددوا الحصار عليه، وتوجه النقاد المتزمتون ضيقو الأفق، بالسخرية والتهكم منه ومن أشعاره، وراحوا يشنون الحرب عليه علناً، شاركهم بذلك أساتذة الجامعات والمعاهد الذين طالبوا بعدم خروج الشعر الروسي عن المألوف، ومع كل هجوم جديد كانت شعبية مايكوفسكي تزداد، على الرغم من الحملات المسعورة المنظمة ضد هذا الثائر على الشكل والمضمون ليس في الشعر فحسب، بل على كل مظاهر الفساد في أجهزة الدولة وفي صفوف الحزب، والتي كانت في رأيه تخون الطبقة العاملة باسم الطبقة العاملة. ولم يكتفوا بالنقد اللاذع والتهكم المرير، وإلصاق التهم الخرقاء بالشاعر، بل سحبوا مؤلفاته من المكتبات، ورفضوا طباعة أعماله الجديدة.

وهكذا، حوصر الشاعر من كل الجهات، فحاول الرحيل إلى باريس، حيث تقيم حبيبته تانيا ياكلوفلوفا، فمنعوه من الخروج مثنى وثلاث ورباع. وعندما عرفت (تانيا) بذلك، تزوجت من الفيسكونت دوبليه، مما زاد ذلك عذابه وآلامه، عدم السماح له بالسفر أولاً، وثانياً فقدان الحبيبة، وذلك، سرّع في يأسه وإحباطه، وأحكموا الطوق حوله، وشددّوا الرقابة أكثر، وأحس أنه محاصر من كل الجهات. فلم يبقَ أمامه أي مخرج، كما قال في رسالته الأخيرة التي كانت بمثابة وصية، وأنهى حياته بيده في 14 نيسان 1930.

في ذلك اليوم المشؤوم، وجدوا جثته ورسالته الأخيرة، وبيده التي خط بها عشرات الآلاف من القصائد والمسرحيات، والسيناريوهات، كتب الأسطر التالية، من غير أن ترتجف يده، ثم أطلق النار على نفسه بمسدس كان بحوزته:

إلى الجميع
لا تتهموا أحداً بموتي. دعوا الدّس والنميمة ومن غير فضائح من فضلكم. فالميت لم يحب ذلك إطلاقاً.
ماما، أختيّ، سامحوني، هذه ليست طريقة. (ولا أنصح بها أحداً).
ولكن، لا يوجد أمامي أي مخرج.
- ليلى.. أحبيني.
- رفيقي الحكومي - عائلتي هي، ليلى بريك، وأمي وأختاي، وفيرونكا بولونسكايا.
إذا أمّنْتَ لهم حياة مقبولة - فشكراً.
وكما يقولون
انتهى الأمر
وقارب الحب
تحطم على صخرة الحياة
التي صفّيتُ حسابي معها
لا داعي للحزن
على الآلام المشتركة
والمصائب
والمنغصات
وأتمنى لكم السعادة ببقائكم
فلاديمير مايكوفسكي

****

صعقت موسكو للنبأ الفاجع، لا بل كل أرجاء الوطن السوفيتي، كما صعقوا يوم قتل بوشكين وليرمنتوف أيضاً. ومن الذين صعقوا، ولم يكن يتوقع ذلك، هولوناتشارسكي بالذات الذي اعترف بتقصيره واستهتاره بصديقه المرحوم الشاعر الكبير. قال لوناتشارسكي في حفل تأبين الشاعر يوم 17 نيسان 1930 يوم زحفت موسكو كلها لتشييع الشاعر في نادي الكتاب: «كل من سمع نبأ موت مايكوفسكي للوهلة الأولى، لم يستطع أن يصدق. مايكوفسكي، كان قبل كل شيء، جزءاً من الحياة الحادة المشتعلة، وأكثر من ذلك، صار جزءاً من الحياة الملتهبة لأنه كان صوت الحركة الاجتماعية العظيم. مايكوفسكي صار باسم الملايين، يكلّم الملايين، عن مصير الملايين، وها هو ذا قد مات.

ولكن مايكوفسكي ـ شخصية اجتماعية مرموقة. مايكوفسكي ـ بشير الثورة، لم ينهزم. ولم يستطع أحد، ولا في أي وقت من الأوقات، أن يوّجه إليه أية ضربة، وهو أمامنا، وسيبقى يقف بعظمته الكلية».

في الذكرى الأولى لرحيل الشاعر في 14 نيسان 1931، قال لوناتشارسكي: /لم نكن نرقى كلنا إلى فهم ماركس الذي قال: «إن الشعراء بحاجة إلى كثير من الحنان». ولم نفهم كلنا، أن مايكوفسكي كان بحاجة إلى المزيد من الحنان، لقد كان بحاجة إلى كلمة حنون، دافئة، نابعة من القلب/. ولكن ماذا ينفع الندم؟ وهنا تكمن مأساة الشاعر الكبير، ومأساة الكثيرين من الشعراء الأحياء منهم والأموات، أولئك الذين لم يقدروا حق تقدير، ولم ينالوا أبسط حقوقهم كمبدعين، ولم تقل لهم الكلمة الحنون الدافئة، إلا بعد مماتهم، ومايكوفسكي منهم.

ندم لوناتشارسكي واعترف بتقصيره، وأغلب الظن أن مايكوفسكي في رسالته الأخيرة يخاطب لوناتشارسكي بقوله: «رفيقي الحكومي»، ومرة أخرى، ماذا ينفع الندم؟ وماذا ينفع التسويغ؟.

صحيح، أن تمثال مايكوفسكي، يقف هائلاً شامخاً في موسكو. وفي قريته (بغدادي) التي سميت باسمه، وصحيح، أنه أعيد اعتبار مايكوفسكي: الشاعر، الثائر، المتمرد، وصحيح، أنه أعيدت طباعة كتبه عشرات وعشرات المرات، بملايين النسخ، وكذلك افتتح له متحف باسمه، وكتب عنه الكثير، وصار محط أنظار الباحثين والدارسين، وحلقات البحث، ورسائل الماجستير والدكتوراه أيضاً.

لكن الصحيح أن مايكوفسكي، قد ظُلم، ورحل أو أجبر على الرحيل قبل الأوان.■

قصائد من بترارك

ت. يوسف سامي اليوسف

أولاً ـ المقدمة

استطاعت إيطاليا بفضل قربها من الشرق، وبسبب مشاركتها في الحروب الصليبية منذ الحملة الأولى، ثم لأنها بلد تجاري نشط كان يتاجر مع مصر والشام على نحو خاص ـ استطاعت أن تدشن النهضة الأوروبية، وذلك منذ مطلع القرن الثالث عشر أو قبيل ذلك. وأخذ الشعر خاصة يتطور فيها ويتقدم حتى أنجبت دانتي، ذلك الشاعر الذي هو فلتة من فلتات الدهر، والذي أسس الشعر الأوروبي، بل الشعر العالمي كله في الأزمنة الجديدة، فلا يباريه أو يبزه أي شاعر آخر، حتى شكسبير الذي هو كاتب مسرحي أكثر مما هو شاعر.

ولدى التمحيص، فإن الإنجليزي مدين للإيطالي بالكثير، ولا سيما بالصور الرائعة التي رسمها في مسرحياته لشخصيات بنائية لها جاذبية استثنائية، وذلك بفضل ما يندرج في بنيتها الباطنية من الألطاف والسمات الإنسانية، ولا سيما البراءة وهيف الروح (أوفيليا، مرندا، دزدمونه، كورديليا... إلخ) ففي صلب الحق أن تلك الألطاف والصور النادرة قد مهد لها دانتي في «الكوميديا الإلهية»، ذلك الصرح الشعري الذي لا نظير له في تاريخ الشعر كله. ولقد استمد شاعر إيطاليا الأكبر تلك الصور من عشقه المجهض لفتاة اسمها بياترس، وهي التي صوفها دانتي وأحالها إلى شخصية شديدة الشبه بشخصيات الأساطير والأديان. وفي تقديري أنه استمد صورتها من الصوفية العربية الإسلامية، ولا سيما من شعر ابن الفارض، الذي يحاور امرأة في التائية الكبرى يحق

للذهن أن يراها بوصفها الهيَ المطلقة التي تستحضر صورة المثال. ففي مذهبي أن كل عمل أدبي عظيم هو بالضرورة وثيق الصلة بأعظم المنجزات الأدبية التي سبقته فشرطته وجعلته ممكناً، أو ببعضها على الأقل.

ولا بأس في مثال على ذلك. فقد ظل المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس مصراً على أن دانتي قرأ المعراج وتأثر به، وعلى أن آثار المعراج شديدة الوضوح في الكوميديا الإلهية».

وكان خصومه يردون عليه قائلين بأن دانتي لم يكن يعرف اللغة العربية، وبأن المعراج لم يترجم إلى أية واحدة من اللغات الثلاث التي كان يتقنها دانتي. وبعد موت بلاثيوس بقليل اكتشفت ترجمتان للمعراج، إحداهما لاتينية والأخرى فرنسية، واللاتينية والفرنسية هما اللغتان اللتان يتقنهما دانتي، فضلاً عن لغته الأم.

وفضلاً عن ذلك فقد بين الدارسون الطليان الكثير من مصادر دانتي، وخاصة ابن عربي والتراث الإسلامي، أو بعضه. وعندي أن هذا التأثر، الذي لا يقبل جدالاً، ليس من شأنه أن يشين «الكوميديا الإلهية»، ذلك الإنجاز الباهر العظيم.

***

ولكن إيطاليا أنجبت شاعراً كبيراً آخر، ولد قبل وفاة دانتي سنة 1321، فيما يعني أنها تحولت إلى بلد شعر وفنون. ذلك هو بترارك (1304 ـ 1374) الذي كان صديقاً لبوكاشيو، القاص الإيطالي الشهير، والذي اعتنى أيما اعتناء بدراسة العصور القديمة، ولا سيما آدابها الغنية. ولهذا فقد صنف فرنسيكوبترارك كمؤسس للنزعة الإنسانية أو العالمية.

أضف إلى ذلك أنه اخترع القصيدة التي تسمى سوناتا (وهي قصيدة من أربعة عشر بيتاً). وقد تبناها شكسبير فكتب عدداً كبيراً من السونتات، متأثراً ببترارك حتى في المحتوى وطريقة التعبير. كما كان ذلك الشاعر الإيطالي أول من أدخل فكرة الاعتزال إلى الشعر، وكذلك الميل إلى التوحد مع الطبيعة بدلاً من المجتمع.

وجعل من الرغبة الحادة في الموت موضوعة بارزة من موضوعات الشعر الأوروبي. وبذلك فإنه يكون قد دشن الحركة الرومانسية منذ ذلك الزمن المبكر.

ولكن أهم ما في أمره أنه عندما كان في الثالثة والعشرين، أو حصراً في السادس من نيسان سنة 1327، شاهد لورا دو نوف لأول مرة، وذلك في كنيسة سانت كلير، في مدينة افنيون الفرنسية، حيث عاش لفترة طويلة من الزمن.

ولقد أحبها حباً جماً، تماماً كما أحب دانتي فتاته الآنفة الذكر. وهذه هي المرأة التي وصفها بأنها «زهرة الجمال كله». كما قال فيها: «تلكم هي الضربة التي قتلني الحب بها» وبذلك يترسخ لدى المرء اعتقاد فحواه أن المرأة أكانت إيجابية أم سلبية، قد أسهمت أيما إسهام في تفجير ينابيع الشعر في أرواح الشعراء.

وكما أن دانتي لم يتزوج بياترس، فإن بترارك لم يتزوج لورا. ولقد تزوجت المركيز دو ساد، وهو جد بعيد للمركيز الذي يحمل الاسم نفسه، والذي تنسب إليه السادية، أو التلذذ بتعذيب المحبوب.

وفي الحق أن معظم شعر بترارك يدور حول موضوعة واحدة، وهي قصة حبه لتلك الفتاة، وهي المأهولة بالإحباط والإخفاق. (ومن شأن هذه الحقيقة أن تذكر المرء بالحب المحبط الذي عاشه الغزليون العذريون في العصر الأموي، وذلك لشدة التشابه بين الحالين). ومما هو مؤكد أن بترارك قد بدأ يكتب الشعر في تلك الفترة التي تعرّف خلالها على لورا.

وهذا يعني أن حبه لتلك الفتاة هو الذي فجر عبقريته وجعل منه شاعراً كبيراً أو رائداً من رواد الشعر في أوروبا، ولو أن بعضاً من كبار النقاد الغربيين قد تنكروا له ورفضوه.

ومع ذلك الإحباط المرير فإن الشاعر لم يفقد الأمل كلياً، فقد آمن جازماً بأنه سوف يحظى بالفتاة نفسها في الحياة الآخرة، تماماً، كما حظي دانتي ببياترس في «الفردوس»، أي في الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية».

فقد كان يشتهي الموت ويتمناه بحرارة، لا لأنه سوف يخلص من آلامه فقط، بل لأنه سوف يجمعه بلورا في الدار الآخرة، قبل كل شيء. وحين لا تكون تلك الفتاة حاضرة في القصيدة جهراً، فإنها كثيراً ما تكون راخمة داخل جوفها على نحو مضمر.

وبعد زواج لورا، انسحب بترارك إلى وادي فوكلوز الفتان، حيث اعتكف لمدة طويلة، وذلك ابتداءً من سنة 1337. فهاهو ذا يقول في إحدى قصائده: «ما أريده لاحقاً هو عزلة أذرف فيها دموعي». وفي تلك العزلة الهادئة اتخذ من الطبيعة سلواناً أو عزاء عن ذلك الخسران الذي أسس شخصيته كلها.

وههنا يلمس المرء تشابهاً بين بترارك وورد زورث، الشاعر الإنجليزي الرومانسي، الذي كان شاعر الطبيعة الأول في أوروبا. ففي الحق أن بترارك، بحكاية حبه المجهض، وما جلبت له من آلام وأوصاب، وكذلك بفضل ميله إلى العزلة، أو إلى الاحتماء

بالطبيعة من بؤس الحياة في المجتمع، قد أسس الحركة الرومانسية أو مهد طريقها بريادته لها وترسيخ ركائزها الأولى. وهذه خصلة من شأنها أن تضفي عليه قيمة استثنائية.

ومما هو مؤسف أن النقاد الأوروبيين الذين رفضوه، ومنهم اليوت، لم يتنبهوا لها بتاتاً.

ولقد ظل بترارك في ذلك الوادي اليانع حتى سنة 1341، إذ سافر إلى روما لكي يتوج هنالك بالغار على أيدي علية القوم، وذلك بوصفه شاعر إيطاليا الأول في ذلك الزمان.

***

لم تعش لورا طويلاً، فقد توفيت في السادس من نيسان سنة 1348، أي يوم كان بترارك في الرابعة والأربعين من سنوات عمره، ويوم كانت هي نفسها في أوج العمر. (ومما هو لافت للانتباه أن بياترس قد توفيت وهي في شرخ الشباب أيضاً) ولكن ذلك قد زاد عبقرية الشاعر ضراماً. وظهر في نتاجه هذه المرة حب الله والطبيعة والمرأة، أو قل إن لورا والحب الملتاع والشاعر المعذب قد صاروا يشكلون الثالوث الذي ينسج قصيدة بترارك، في الغالب الأعم. كما أن ذلك الموت قد دفعه إلى الغوص في أعماق الأشياء، وكذلك إلى دمج الروح الوثنية والروح المسيحية في ملغمة واحدة. ولكنه شعر بالخسران الفادح، فقال: «خسرت مالا أمل في استرداده بتاتاً». وراح يتساءل على هذا النحو: «هل يفكر الله بأن يجعلها نجمة في السماء، أو ربما شمساً كاملة؟».

وتحت ضغط هذا الخطب الجلل راح يبحث عن هدنة مع الألم، ولكن لم يعثر عليها بتاتاً. ومما هو لافت للانتباه أن كلمة «الهدنة» كثيرة التواتر في شعره. كما تنتشر صورة الاحتراق في عدد كبير من قصائده. ولعلها أن تكون إشارة إلى الاحتراق الذي يكابده في داخل روحه. كما تكثر في شعره الآهات والدموع والصور الحزينة المعبرة عن أسى مُرّ. كما أن النجوم والأنوار والشمس والسماوات كثيرة التواتر في ذلك الشعر إلى حد لا تخطئه العين.

فلقد نسب تلك المرأة إلى العلو والنور والبركة، حتى لقد قال ذات مرة: «تباركت العيون التي رأتها يوم كانت حية».

ولأن لورا تعني الذهب، فقد كثر ذكر الذهب في شعر بترارك. ولأن لورا اسم قريب من aura التي تعني النسيم، فقد تواتر ذكر النسيم كثيراً في ذلك الشعر. وهو قريب كذلك من كلمة laurel التي تعنى الغار.

ولهذا كثر ذكر الغار أيضاً. كما كثر ذكر العيون والشعر وصورة الشمس التي تذيب الثلج. بل إن كلمة «عيون» هي الكلمة السيدة في شعره كله ولا ريب في أن الشعر هو شعر لورا الأشقر، والعيون هي عينا لورا بكل وضوح. ولقد عني بترارك حتى بمشية تلك المرأة، فضلاً عن نظرتها الاستيلائية الفاتكة، بل صار هذان الموضوعان موضوعين محوريين في شعره.

وتكثر في شعر بترارك صورة ذوبان الثلوج تحت أشعة الشمس. وتكثر كذلك كلمة «الأشعة» نفسها. كما تتواتر مثنوية الثلج والنار تواتراً لافتاً للانتباه. ولا تدل هذه الصورة إلا على ذوبان تحت نظرات لورا فهاهو ذا يقول في إحدى قصائده: «تلك التي تملك أن تذيب قلبي بنظرتها البسيطة».

ويصرّح ذات مرة بأنه «مصنوع من الشمع الذي يبحث عن النار».

ومما هو ناصع أن الشاعر قد بذل جهداً كبيراً لكي يعرض مزايا لورا الثلاث في شعره.

أما أولى تلك المزايا فهي عيناها اللتان تسكبان النور على الدنيا بأسرها، واللتان تملكان أن تذيبا روح الشاعر بنظرتهما الخلابة. «إنهما المفتاح العذب الذي يفتح قلبي». وأما المزية الثانية فهي وجنتاها المتألقتان كالكواكب، بل وجنتاها اللتان تتوهجان بنار فاتنة. وأما المزية الثالثة فهي ظفائرها الشقراء الخصيبة الرائعة. وبذلك فإنها تكون قد ظهرت بوصفها «سيدة أكثر فخامة من الشمس»، على حدّ قوله.

****

ولكن الرغبة الدائمة في البكاء هي واحد من الموضوعات شديدة الحضور في شعر بترارك.

فهاهو ذا يقول: «أن أبكي إلى الأبد، تلكم هي بهجتي العظمى». ويضيف في موضع آخر:

«أترك نفسي تتحلل في الدموع الساقطة». ولكن يقول في موضع ثالث: «أنا واحد من أولئك الذين بكاؤهم يبهج».

بيد أن الموت هو الموضوعة الأكثر حضوراً من أية موضوعة أخرى في شعره، حتى ليسعك القول بأن بترارك هو شاعر الموت بقدر ما هو شاعر الحب: فهو يعتقد بأنه لا منقذ له من آلامه وتوتراته سوى الموت. فهاهو ذات يقول: «أنادي الموت باسمه، ولا شيء سواه». ويضيف في موضع آخر: «أنا معلق بين الحياة والموت طوال النهار».

وإذ يشعر بأن الموت يتلكأ فلا يأتي مسرعاً كي ينقذه من آلامه على نحو نهائي، فإنه يقول:

وما هذه المماطلة إلا خسارة قاتلها من شأنها أن تجعلني عبئاً على نفسي.

ويدفعه اليأس من الخلاص السريع إلى قول يكمن في داخله سأم وقنوط مران إلى:

«إنه بغير حول ذاك الذي لا يملك أن يموت» ولهذا كله فقد لعن الحياة في إحدى قصائده، أو شتمها بغير تحفظ شتيمة تنم عن مرارة خانقة: «هذه الحياة المنهكة الدنيئة السافلة». فليس فيها سوى العذاب والألم، أما ما تحتوي عليه من أشياء جميلة أو عذبة فليس سوى أفخاخ أو سنارات لاصطياد الأبرياء. ولأنه حزين إلى هذا الحد المتطرف، فإنه مما هو طبيعي أن يقول:

«ما زال الربيع غير قادر على أن يتفتح في فؤادي». وأن يضيف كذلك:

لئن صدف ولاقيت أية عذوبة،

فإن ذوقي لن يستعذبها،

وذلك لطول تمرسه بالمرارة.

***

ترك بترارك تراثاً ضخماً. فشعره منشور في مجموعتين، هما «المغنّي» و«الانتصارات»، كما أن هنالك قصيدة طويلة عنوانها «إفريقيا»، ومدارها على الحرب بين روما وقرطاجة. وصنف كتاباً عنوانه «حياة الرجال العظماء» تحدث فيه عن أربعة وعشرين شخصية رومانية.

وبين كتبه المميزة ثمة كتاب عنوانه «السر». وهو بمثابة محاورات بينه وبين القديس أوغسطين الذي أعجب به كثيراً.

كما ترك ستمائة رسالة تحتوي على بعض الأفكار الهامة التي أبدعتها موهبته الفذة.

أظنني الآن قد زودت القارئ العربي بنبذة عن حياة بترارك، وعن منجزاته الشعرية وغير الشعرية. وفي ظني أن هذا الشاعر، بل إن الأدب الإيطالي، أو معظمه، مجهول كثيراً في العالم العربي، على فخامته وجودته وشدة أهميته. فأنا لا أعرف من قدم دراسة عن بترارك في اللغة العربية، ولا من ترجم شيئاً من قصائده الكثيرة. ويبدو أن الترجمة في وزارات الثقافة العربية لا تسير بناء على خطة منظمة تهدف إلى نقل الذرى العالمية، أو إلى تخزينها قبل سواها داخل المكتبة العربية.

أما هذه القصائد التي ترجمتها فقد أخذتها من «المغنّي»، أو بالأحرى من ترجمة إنجليزية لهذه المجموعة الشعرية الخالدة، وهي التي نشرها ديفد يونغ في مدينة نيويورك سنة 2004. وهذا يعني أن النص الإيطالي قد ترجم مرتين، ولذلك فإنه لا محيد له عن التعرض للتحوير. فمما هو جدير بالتنويه أن كبلنغ قد عرّف الشعر بقوله: «هو ما يضيع في الترجمة».

ومع ذلك، فإني لآمل أن يكون جهدي هذا بمثابة بداية لعلاقة طويلة ومتينة بين القارئ العربي وبين الثقافة الإيطالية الجليلة والشديدة الغنى بجميع القيم الإنسانية النبيلة. وفي زعمي أن أية ثقافة من الثقافات لا بد لها من الركود، إذا كفت عن محاورة الثقافات الأخرى. وأكاد أن أجزم بأن الحوار هو المنتج الأكبر لروح الإنسان.

ثانياً ـ القصائد

1 ـ قلب في المنفى

حاولت ألف مرة، يا محاربتي الحلوة،
أن أصنع اتفاقية سلام مع مقلتيك الفاتنتين،
ولقد وهبتك فؤادي، ولكنك لا تتنازلين
لتنظري إلى الأسفل من روحك الشاهقة.
لو أن سيدة أخرى أرادت فؤادي،
فلا بد من أنها تعيش في آمال هزيلة يجانبها السداد كثيراً.

ولما كنت أكره كل مالا تأبهين به، ففي ظني أن فؤادي لن يكون لي مرة أخرى.

والآن، إذا ما قدمته ولم تأخذيه،

فلن ينال أي عون في منفاه التعس،

إذ لا يملك أن يعيش وحيداً، ولن يكون مع الآخرين.

ولهذا، فإن من المحتمل أن مسيرة حياته سوف تخفق،

وتلك غلطة نرتكبها كلانا،

وترتكبينها أنت أكثر، وذلك لأنه يحبك أكثر.

2 ـ الراحة في الطبيعة

من فكرة إلى فكرة، ومن قمة إلى قمة

يحركني الحب إلى الأمام، ولكنني أجد

كل ممر مطروق مضاداً للحياة الهادئة.

وإذا ما وجدت على منحدر معزول

نبعاً أو نهراً، أو وادياً ظليلاً

بين تلتين، فإن نفسي تنشد الملجأ هناك.

وكما يملي الحب فإنها تضحك أو تبكي

طوراً، وطوراً تطمئن، وبعدئذ

فإن وجهي الذي يتبع النفس إلى حيث تقوده،

يصير غائماً ثم صافياً،

ولكن يبقى على حاله طوال البرهة الأقصر وحدها.

ولذا، فإن من يعرف الحياة، أياً كان،

سوف يقول:

«هذا الرجل يحترق، وحاله غريبة عجيبة»

بين الجبال العالية، وفي الحراج المتشابكة أجد بعض الراحة. أما الأماكن المزدحمة فهي أعداء قاتلة، كما أنها تتعب عينيَّ.
وكل خطوة أمشيها تنتج أفكاراً جديدة عن سيدتي،
كما يمكن لها أن تحيل العذاب الذي أحمله بسببها إلى مسرة مبهجة.
ولقد شاهدتها عدة مرات (من سوف يصدقني؟) في أنقى المياه، وعلى العشب الأكثر اخضراراً،[1] وفي جذوع شجر البتولا رأيتها تحيا،
وفي الغمام الذي له من الجمال
والبياض ما يجعل ليدا[2] تقول بان ابنتها يضمحل جمالها
كما تضمحل نجمة حين تبزغ الشمس.

3 ـ أسئلة

لئن لم يكن حباً فماذا عساه أن يكون هذا الذي أشعر به؟
بالله أخبروني، لئن كان حباً فأي صنف من أصناف الحب هو؟
ولئن كان جيداً فلماذا يقتلني بمرارته؟
ولئن كان سيئاً، فلماذا، إذن أشعر بعذوبة عذابه؟
وإذا ما كنت أحترق بإرادتي، فِلمَ أبكي وأعول؟
وإذا كان احتراقي ضد إرادتي، فما جدوى النواح؟
آه، أيها الموت الحي، أيها الألم المبهج
أنَّى لك أن تحكمني دون أن أوافق؟
ولئن كنت موافقاً، فلماذا، إذن، أتشكى على هذا النحو؟
ها أناذا في البحر بين رياح متصارعة، وزورقي الهش بغير سكان.

(1) لابن الفارض قصيدة جيمية تنطوي على معنى شبيه بهذا المعنى.
(2) ليدا هي إحدى عشيقات زوس، أما ابنتها فهي هلين الطروادية التي كانت سبب حرب طروادة.

خال من الحكمة، ولهذا فإنني عرضة للخطـــأ إلى الحد الذي يجعلني أنا نفسي لا أعرف ما أريد.
وإنني أحترق في الشتاء، وأرتجف في الصيف.

4 ـ صورة وكلمات

حيثما أدرت عينيّ المجهدتين....
كما لو أنني أريد أن أريحهما من شوقهما اللانهائي، فإنني أجد شخصاً ما يرسم صورة سيدة، وكأنه يريد لعواطفي أن تظل يانعة وخضراء.
ويبدو أنها تتنفس بأسى لطيف،
وبحنان عميق من شأنه أن يعتصر الأفئدة النبيلة،
وفي أذني بمنأى عن البصر،
يبدو لي أنني أسمع كلامها وتأوهاتها المقدسة.
الحب والحقيقة كانا معي حينما تحدثت عن الأناقات التي لا تضاهى في هذا العالم، والتي ليس ثمة حتى الآن ما يواجهها تحت النجوم.
ومثل هذه الكلمات العذبة المخلصة لم تسمع من قبل،
ولم تشاهد الشمس دموعاً جميلة إلى هذا الحد تنبثق من مثل هذه العيون الخلابة.

5 ـ الألم العذب

أما وقد سكتت السماوات والأرض والرياح،
واعتقل النوم الطيور والوحوش الشرسة،
وراح الليل يسوق عربته الكوكبية في الأعالي،
وفي فراشه الثقيل هجع البحر دون أمواج،
مع ذلك فإنني ما زلت يقظاناً.
وأحترق وأفكر وأبكي.
وأما هي، ذلك الألم العذب الذي يدمرني،

فإنها دوماً هناك أمام عيني.
أنا في حالة حرب، إني جريح.
والتفكير هو مجمل العون الذي أنال.
وهكذا، فإنه من نافورة واحدة صافية حية يتدفق الحلو والمر كلاهما في حياتي.
وبما أن مقاساتي لا نهاية لها على المدى المنظور،
فإنني أموت ألف مرة يومياً ثم أولد من جديد،
ولكنني أكون ما زلت نائياً عن الصحة الحقيقية.

6 ـ مرثاة

واحزناه! ذلك الوجه الوسيم، وتلك النظرة اللطيفة،
واحزناه! تلك الطريقة في المشي المتعالية،
والخالية من الهموم.
وآه على حديثها العذب الذي من شأنه أن
يزري بالعقول الهمجية
ويجعل الخسيس المنشأ ينتصب ويصير من ذوي الشهامة.
وا أسفاه على تلك البسمة التي أطلقت السهم الذي يعني موتي، وهو الخير الوحيد الذي لي فيه رجاء.
أيتها الروح الملكية الجديرة بأن تحكم امبراطورية،
لو أنها لم تولد في هذا الزمن الحديث.
يجب عليّ أن أحترق الآن من أجلك،
وأن أتنفس من خلالك،
لأنني لك وحدك، ومأخوذ بك،
وما من مصير آخر يملك أن يحرمني من هذا.
لقد سخنتني بالأمل وبالرغبة
عندما رأيتك آخر مرة،
أنت يا مسرتي الحية.
ولقد بددت الريح جميع كلماتك.

7 ـ شجرة الغار

ثمة شيء تجاوز الشرق النيّر والذكي الرائحة،
تجاوزه من حيث اللون ومن حيث الأريج،
كما تجاوز الزهور والفواكه والأعشاب التي اشتهر بها الغرب لندرتها وتميزها.
إنه نبات الغار الأجمل، أو الشجرة
التي يعيش فيها كل جمال،
وتستقر جميع الفضائل الغيرى،
ويجلس في ظلها بطهارة
مولاي النبيل وسيدتي السامية.
لقد صنعت عشاً لجميع أفكاري الصادقة
في تلك الشجرة الثرية، ومع أنه
عش في الجليد والنار،
يتجمد ويحترق معاً، فقد كنت سعيداً حقاً.
مناقبها الكاملة كانت قد ملأت العالم،
حينما استدعاها الله إليه
ليزين بها سماءه،
فهي جديرة بان تكون في حضرته وحده.

8 ـ العينان الكليلتان

ثمة حيوانات لعيونها من القوة
ما يجعلها لا تخاف ضوء الشمس.
ولكن ثمة حيوانات أخرى لا تغامر قبل
أن تكون في الضوء الساطع.
وهنالك حيوانات أخرى، طافحة
بالرغبة المجنونة،

تغوص في النار لتستمتع بوهجها
ولتصطدم بإحدى القوى التي تحرقها.
وأسفاه، يلوح لي أنني من هذه الفصيلة.
تعوزني القوة للتحديق المباشر بالضياء
الذي تشعه هذه السيدة،
ويعوزني الإحساس لحماية نفسي
في الظلال والساعات المتاخرة.
ولذلك، ومع ضعفي ومقلتي الدامعتين،
فإن مصيري يقودني للبحث عنها ومشاهدتها،
مشوقاً إلى الشيء الذي أعلم أنه يستهلكني.

9 ـ شيخوخة

لئن كانت حياتي تملك أن تصمد أمام هذا العذاب المرّ،
وتتجاوز المحنة طويلاً، يا سيدتي، لأرى
سنواتك الأخيرة وهي تظلم،
وأرى الضوء وقد انطفأ في عينيك الجميلتين،
ورأسك ذا الشعر الذهبي وقد استحال إلى اللون الفضي،
وأكاليلك ملقاة جانباً مع ثيابك الخضراء،
ووجهك وقد جفّ ببطء ذلك اللون
الذي يجعلني أتردد ثم أنوح،
عندئذ قد يمنحني الحب الشجاعة في الوقت المناسب لأتحدث أخيراً عن مقاساتي العظيمة،
ولأخبرك عن سنواتها وأيامها وساعاتها.
ولئن كان الزمان مناوئاً لرغباتي الحلوة،
فإنه، على الأقل، لن يحرم آلامي من أن تنال إسعافاً صغيراً من تأوهاتي المتأخرة.

10 ـ أنا عبء على نفسي

في زمن ازهرارها الجميل،
عندما يكون الحب جديراً بان يمارس سطوته العظمى،
تركت ثوبها الأرضي في التراب،
واستأذنت وغادرت هالة حياتي،
وصعدت إلى السماء لتعيش عارية وجميلة،
ومن هناك راحت تحكمني وتستنزف قواي.
آه! لماذا لا أملك أن أتحرر من الأشياء الفانيه،
وأعيش أيامي الأخيرة، وأبتدئ الحياة التي سوف تأتي.
وبذلك فإن روحي تستطيع أن تلحق بها حرة
وخفيفة ومسرورة مثل أفكاري الناهضة،
ودعني أضع خلفي جميع هذه الآلام القديمة؟
وهذا التلكؤ كله ليس سوى خسران مميت
من شأنه أن يجعلني عبئاً على نفسي بالضبط.
لكم هو جيد لو أنني مت قبل ثلاث سنوات من هذا اليوم الراهن.■

باقةٌ مِنَ الشِّعر الألمانيّ

ت. د. شاكر مطلق

الشّمس تغـرُبُ [1]

فريدريش نيتشة
(1844 - 1900)

لن يطولَ ظمؤُك بعدُ
أيّها القلبُ المحترقُ!
ثمَّةَ وعدٌ في الهواءِ،
من أفواهٍ مجهولةٍ
تأتي (إليَّ) البرودةُ الكبرى ...
شمسي وقفَتْ فوقي، حارَّةً، في الظّهيرة،
أُحيّي قدومَكِ
أيّتها الرّيحُ المُفاجئةُ،
يا أشباحَ بعدَ الظُّهرِ الباردةَ!

الرِّيحُ تخرجُ وتعودُ.
ألا يرمقني الليل بنظرة
شزراء ومغوية؟
كنْ قوياً، يا قلبي الشّجاعُ!
لا تسألْ، لماذا ؟ ...

****

---

(1) هو المقطع الأول من القصيدة ومن مجموعة «أمدوحات دِيونيسوس» من العام 1888 م.

المُريحُ في هذا العالَم

فريدريش هولدَرْلين
(1770 ـ 1843)

تمتّعتُ بالمُريحِ في هذا العالَمِ..
ساعاتُ الشبابِ، من زمانٍ، من زمانٍ
انداحَتْ عني،
نيسانُ، أيارُ، تموزُ
صارتْ في البعيدِ،
لمْ أعُدْ شيئاً، ولا أحيا برغبةٍ بَعْدُ .

****

جواب الشاعر الـثمِل

الشاعر الألماني لِسينْغ
(1729 -1781)

لعبتُ، مؤخّراً، دورَ قاضي الأخلاقِ،
بالتّأكيدِ (هي) لعبةٌ صعبةٌ،
تكلّمتُ (فيها) إلى شاعرٍ ثمِلٍ،
توقّفْ! إنّك تشربُ الكثيرَ.

جاهزاً للسّقوطِ تحتَ الطاولةِ
قالَ (لي)، إنكَ لستَ ذكياً،
يمكنُ للمرءِ بالتّأكيدِ شُربَ الكثيرِ،
لكنّه لا يشربُ أبداً بما فيه الكفاية .

****

ماذا يَعنيكِ ذلكَ ؟

الشاعر الألماني
فرانتس ف. غاوْدي[1]

أحبُّكِ من كلِّ قلبي
قولي، ماذا يعنيكِ ذلكَ؟
عندما أتبعُكِ صامتاً،
ولو من بعيدٍ،
عندما لا أستطيعُ أن أستعملَ عيني
(لأجل) حبّي،
(لأجل) نجم حياتي، ماذا يعنيكِ ذلك ؟

أحبُّكِ بألم
قولي، ماذا يعنيكِ ذلك ؟
أنتِ تبرِّئينَ نفسَكِ من الذَّنبِ
عندما أعاني،
أنتِ تحلِّينَ حتى رَصَدَ حبٍّ عاثرٍ،
أنتِ تُطلِّقينني،
ولكن عندما لا أستوعبُ هذا،
ماذا يعنيكِ ذلك ؟
أحبُّ من دونِ جدوى،
قولي، ماذا يعنيكِ ذلك؟
ليسَ الأملُ وليسَ العَزاءُ
(هو) ما أرغبُ (به).
بحنانٍ تَنْحَنينَ على الرَّجلِ الغريبِ،
إني أرى ذلك بوضوحٍ،
فإن افترستُ نفسي صامتاً،
ماذا يعنيكِ ذلك ؟ ...

****

(1) ولد الشاعر والكاتب الرومنسي « Franz Freiherr von» - بتاريخ 1800/4/19 في مدينة فرانكفورت على نهر الأودَر، وليس على نهر الماين، حيث ولد الشاعر غوته، وتوفي في برلين بتاريخ 1840/2/5 .

عيونٌ في المدينةِ الكبرى

الشاعر الألماني
«كورت تو خولسكي»
(1890 – 1935)

عندما تذهبُ إلى العملِ
باكراً في الصباحِ،
عندما تقفُ في محطةِ القطاراتِ
مع همومِكَ،
عندها تُريكَ المدينةُ
في القِمْعِ البشريِّ
ملايينَ الوجوهِ
ملساءَ كالإسفلت ،
عينينِ غريبتينِ،
نظرةً قصيرةً (عابرةً)،
حاجبينِ، حدَقتينِ، جَفنينِ،
... ماذا كانَ هذا ؟
ربما كان حظُّ حياتِكَ.
عبَرَ، تبعثرَ، ولن يعودَ .

تمشي طوالَ حياتِكَ
فوقَ آلافِ الشوارعِ،
ترى في دربِكَ
أولئكَ الذينَ نسوْكَ.
عينٌ ترِّفُّ،
الرُّوحُ تطنّ،
لقد وجدتَ
لثوانٍ فقطْ
عينينِ غريبتينِ،
نظرةً قصيرةً (عابرةً)،
الحاجبينِ، الحدقتينِ، الجفنينِ،
ماذا كانَ هذا؟

لا أحدٌ يعيدُ الزمنَ
(الذي) عبَرَ، تبعثَرَ ولن يعودُ.

عليكَ، في دربِكَ
أن تجولَ المدنَ،
(أن) ترى لفترةٍ نبضةٍ واحدةٍ (فقط)
الآخرَ الغريبَ.
(الذي) يمكنُ أن يكونَ عدواً،
أن يكونَ صديقاً...
أن يكون - في النِّضالِ - رفيقاً.
ينظرُ صوْبَكَ ويمضي...
عينانِ غريبتانِ
نظرةٌ قصيرةٌ (عابرةٌ)
حاجبانِ، حدقتانِ، جفنانِ،
ماذا كانَ هذا ؟
قطعةٌ من البشريةِ الكبرى
عبرَتْ، تبعثرتْ ولن تعودُ.

****

معلوماتٌ عن الشاعر :

ولد الشاعر «كورت توخولْسكي» بتاريخ 1980/1/9 لأبٍ تاجر في برلين. درس هناك وفي جامعة «جنيف – سويسرا» القانون. وتخرج في عام 1914 من جامعة (يينا) الألمانية. تمرَّن لفترة قصيرةٍ في العمل المصرفي. كان الشاعر من أهم نقاد المجتمع الألماني في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين. نشر أعماله المختلفة تحت أسماء كثيرةٍ مستعارة وعمل في بعض المسارح وبخاصة «مسرح العالم» أيضاً مع حامل جائزة نوبل لاحقاً (كارل فون أوسِيتْسكي - Carl v.Ossietzky) الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال النازية فيما بعد، وكان هذا المسرح عدوانياً وجماهيرياً فترة جمهورية (فايمار – Weimar) وأوضاعها القلقة والفوضوية أيضاً. منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ولم يعد إلى ألمانيا إلاّ لفترات متقطعة قصيرةٍ. استقر منذ العام 1920 في «السويد». بعد وصول «النازية» هتلر إلى الحكم عام 1933 منع النازيون «مسرح العالم» وأحرقوا كتب الشاعر كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... الخ وأسقطوا عنه الجنسية الألمانية. في 21 /1935/12 وبعد مرض مضنٍ والعديد من العمليات الجراحية، غادر الحياة طوعاً (انتحر) في مدينة «هِنْدس –Hinds » في السويد .

سامِحيني

للشاعر الألماني

كلابوند Klabund (1890-1928)

سامحيني
لقد فعلتُ
ما لا يَليقُ إلاَّ بالربِّ فعلُه ،
أخذتُ يدَكَ بيدي
(ضَممتُ) قلبَكَ إلى قلبي .
الليلةُ الجميلةُ أربكتني
والنجمُ الذهبيُّ في الشُجيرةِ،
ثُمَّ عطرُ شجرةِ الزيزفون
الذي لا اسم له.
اعذريني.

****

تعريفٌ بالشاعر:

ولد كلابوند أو (ألفرد هِنشكِه) بتاريخ **1890/11/4** لأب صيدلاني. أصيب بالسل في سن مبكـرة ولم يشف منه تماماً، على الرغم من العلاج في مصحات عديدة في إيطاليا وسويسرا. نال الشهادة الثانوية عـام **1911** ودرس ـ فيما درس ـ الكيمياء ـ الصيدلة ـ الفلسفة ـ علم اللغة والأدب، غير أنه لم يكمل دراسته إلى النهاية في أيٍّ منها .

1913 نشر في مجلة «بان» قصائده الأولى التي جرته مع الناشر إلى القضاء، بسبب خدش الأخلاقي، غير أن الشاعر المعروف «فرانك فِد كيند» وغيره تدخلوا وحصلوا له على البراءة. عند نـشوب الحـرب الكونيـة **1914** كان من المعجبين بها ليتحول في عام **1917** إلى مناوئ للحرب؛ حتى أنه كتب رسالة إلى القيصر «فيلهلم الثاني» نشرت في جريدة «زوريخ» القديمة، يطالبه بالاستقالة لإتاحة تحقيق السلام، وسوغ ذلك خطياً. تزوج عام **1918** وتوفيت زوجه إيان ولادة ابنته بسبب مرض رئوي انتقل منه إليها بالتأكيد .

عام **1919** وبسبب انضمامه إلى جماعة «سبارتاكوس» الثورية في «مونيخ» اتهم بالخيانة العظمى وبإهانة القيصر وسجن حتى عام **1921**. ألف العديد من الأغاني والأناشيد المعروفة. عام **1925** تزوج مرة أخرى من ممثلة شهيرة وعمل على إصدار الحكاية الصينية الخرافية الموسومة بـ «دائرة الطباشير» للمـسرح والـتي لاقت رواجاً كبيراً إبان جمهورية «فايمار». وكانت القاعدة التي انطلق منها الشاعر والمسرحي الشهير «برتولدْ بريشْت» في عمله الموسوم «دائرة الطباشير القوقازية».

توفي عام **1928** في «دافوس – سويسرا» بمرضه العضال (السُل) .

وردةُ اللّيل

للشاعر الألماني: يوسف فون أيشندروف
Joseph von Eichendorff
(1857-1788)

اللّيلُ يشبهُ البحرَ الهادئَ
لذّةٌ وآلامٌ وشكاوى الحبّ
تأتي هكذا مُشَوَّشةً
مع ضربات الأمواج اللطيفة

رغباتٌ تشبهُ الغيومَ
تُبحِرُ خلالَ فضاءات ساكنة،
من يستطيعُ التّعرفَ
في الرّيحِ الدّافئةِ،
إنْ كانت تلكَ أفكاراً أمْ أحلاماً ؟

أغلقُ الآنَ القلبَ والفمَ،
اللذين يلحان في شكوى النّجوم
(وبرُغم ذلك) تَظلُّ في قرارةِ القلبِ
ضربات الأمواج اللطيفة.

****

المتعرِّفُ والمُتعرَّفُ إليهِ

ويرنر شْبرينغَــر[1]

همأ، في الحقيقة، الشيءُ نفسُهُ
أنتَ تكونُ ما تعرَّفتَه
تبقى ما تعرّفتَه
وهذا المتعرَّفُ إليه، لا يمكن أن يعودَ
مرَّةً أخرى، ليكون مجهولاً .
أنقِذِ الطريقَ، وانسَ أهدافَ طريقِكَ
ابدأ الطَّريقَ، ولا تسأل نفسَكَ
إلى أين يقودُكَ
ماذا يُعطيكَ
كنْ واثقاً، في نهاية الطريقِ
ستكون شخصاً مغايراً
مغايراً وليس جوَّالاً .

يَبـتَديءُ الطريقُ
إذا تعرَّفتَ مرَّةً
تعرَّفتَ حقّاً
أنَّ الحياةَ ليستْ حدَثاً عارضاً
(عندها)سوفَ تكونُ حرّاً .

عندما يتأمَّل الإنسانُ ،لأوَّلِ مرةٍ، العالمَ
يتأملّه بوعيٍ تامٍ
ينظرُ إليه، للمرَّةِ الأولى
فعلاً ينظرُ إليهِ،
في هذه اللحظةِ
سيُخلَقُ العالمُ (الجديدُ)

---

(1) للمزيد عن الشاعر انظر كتابنا: (كل شيء الآن كل شيء) الشاعر الألمــاني وِيْرنَــر شْپرِينغَـــــر (ترجمة) – وزارة الثقافة – دمشق2006.

كما يشكّلُ الفَخّارُ الإناءَ
من حلقاتٍ طينيةٍ.
هكذا تُشكلُ تجارِبُ الحياةِ الإنسانَ .
ابحث عن الحياة في الموتِ
عن الموتِ في الحياةِ.
أنْ نعرِفَ، نحنُ البشرَ، الموتَ
ولا نرغبُ أن نعرفَ عنه شيئاً
هو مدَمِّرٌ لنا .

الفَهمُ الحقيقيُّ يكمُنُ
في تآلفِ ذاتِكَ مع غيرِ المألوفِ
وفي عدمِ التآلفِ مع المألوفِ .
موتٌ موتٌ
هو الحياةُ المَعيشةُ بالكاملِ
موتُ الخوفِ
هو الحياةُ المَعيشةُ بالكاملِ
قيامةُ السّعادةِ
هي الحياةُ المَعيشة بالكامِلِ .

ما الذي يجعلُ الزَّمنَ أبدياً ؟
ما الذي يجعل المكانَ المقدّسَ مكاناً مقدّساً؟
ما الذي يجعل اللّقاءَ حيّاً ؟
ما الذي يجعل الوردةَ جميلةً ؟
ما الذي يجعلنا خاشعيَن (أمام) زهرةِ اللّوْتسِ ؟
ما الذي يجعل المغارةَ وسَطاً للحياةِ ؟.
****

مختارات من قصائد مجموعة «الفاصل الشعري المرح» لغوتِه

رقم (1) :

في شهر أيّار، رائع الجمال،
حيث تتفتّقُ كلُّ البراعم
عندها، في قلبي ،
تفتَّح الحبُّ

***

في شهر أيار، رائع الجمال ،
عندما تغني كلُّ الطيور
اعترفتُ لها
بأشواقي ورغباتي

رقم (2):

من دموعي انبثقَ
الكثيرُ من الورود
وصارت آهاتي
جوقةً من طائر العندليب

***

وإذا كنتِ تحبينني، يا صغيرتي!
أُهدي إليكِ كلَّ (هذه) الورود
وأمام نافذتك سوف يصدحُ
نشيدُ العندليب .

رقم (3):

عندما أنظر في عينيكِ
يتلاشى عذابي وآلامي

ولكن عندما أقبّل ثغركِ
أصبح، تماماً، معافى

***

عندما أتّكئُ على صدركِ
تعتريني لذّةٌ سماويّةٌ
ولكن عندما تقولين، أحبّكَ
يستلزمني البكاءُ بمرارةٍ

رقم (4):
أسندي خدَّكِ على خدّي
لتسيل الدّموعُ معاً
وعلى قلبيَ اضغطي قلبكَ بقوّةٍ
لينبض اللّهيبُ معاً

وعندما، في اللّهب العظيم، ينصَبُّ
التيّار من دموعنا
وعندما يحيطكِ ذراعيَ بقوّةٍ
أموت من أشواق الحب .

رقم (5):
أريدُ أن أغطّسَ روحي
في كِلْشِ الزّنبقة
وعلى الزّنبقة أن تنفحَ بنغمٍ
نشيداً عن حبيبتي

شاعر ألمانيا العظيم «يوهان فولفغانْغ فونْ غوته»

****

الأفضلُ (لكَ)

ي. ف. فون غوتـهْ
(1832/3/22 – 1749/8/28)

عندما (تشعرُ) بالضَّجيجِ
في رأسِكَ وقلبِكَ،
ما الذي تبتغيهِ أفضلَ من ذلك!.
مَنْ لمْ يعُد يحبُّ ويُجَنُّ،
فليدَعْ نفسَه تُقبَرُ!■



أقسمُ أنه كانَ حُبّاً

للروسي: بولات أكودجافا

ت. د. ثائر زين الدين

«مختارات من شعر الشاعر الروسي: بولات أكودجافا»

«إن موضوعة قصائدي المُغنّاة هي ـ الحب؛ منذُ زمن طويل ـ تقريباً ـ لم يغنوا عندنا عن الحب، وظلّت المرأة في الآن نفسه وبالنسبة للكثيرين كائناً يبعثُ على الشك. وأنا انطلاقاً من احتجاجي على المراءاة والنفاق قررتُ أن أغنّي المرأة كائناً مُقدّساً، وأن أركع أمامها على ركبتيَّ. عليَّ أن أعترف أن السخرية هذه المرّة قد خذلتني، فإذا ما أحسستم بشيءٍ منها؛ فإنما هي سخرية من نفسي كمؤلّف لهذه النصوص ـ الأغنيات، التي تعكس عجز الرجل، وحظّه العاثر».

بولات أكودجافا

لا تحني رأسكِ

لا تحني رأسكِ
من النكباتِ، والحظِ العاثر
أُمي، أيتها الحمامة البيضاء
إنّ صباحاً جديداً ينذرُ بالشروق.
سيغسل كُلَ شيءٍ حتى النقاء
ويعيد ترتيبَ الأمور من جديد،
فترحَلُ الوحدة
ويعودُ الحب.

وحلوةً، كَمنحلةٍ في منتصف النهارِ
كأصواتٍ قادمة من الطفولة
تصبحُ يداكِ.. أغنياتُكِ
وعيناكِ الخالدتان

عندما تكونين قريبة جداً..

...عندما تكونينَ قريبةً جداً
لا أجدُ نفسي إلا متجهاً إليكِ
تتحوّلُ الرقّةُ إلى اندفاع وهجوم
فتدوّمُ في شراييني الهادئة
وكاندفاعِ سَرِيّةٍ، أو كتيبةٍ من الجنود
تنسكبُ في روحيَ صاخبةً،
ثُمّ تسقطُ رايتُها الزرقاء
فوقَ كتفيكِ.
أتعلمينَ (أوليا)، في هذا الشارع
حيثُ تتجمّدُ البيوتُ القديمة
جمعتِ الشُعراءَ المُبارزاتُ،
وجُنَّ الطُلاب!
وتستمرُّ حركةُ الحياةِ
على امتدادِ هذا الشارع. ويُتابع القرنُ صَخَبَهُ
الأوراقُ تواصِلُ سقوطها اللولبي في الهواء،
وكعوبُ أحذية النساء قَرْعها على الإسفلت.
ولأجلِ كرمِ يدكِ المبسوطة
شيءٌ ما يضيءُ لي في نهايةِ الطريق!
وينضجُ في صدري شعورٌ غريبٌ
يضيقُ عنهُ الصدر.

وأخيراً ظهرَ في البيت

إلى أوليا
وأخيراً ظَهَرَ في البيت!
حيثُ حَلُمَتْ، مئةَ عام، أن تراهُ فيه
وإلى حيث ظلّ مئةَ عامٍ يستعجل القدوم
هكذا هي أرادتْ، هكذا أُراد.
أُقسِمُ أنّه كانَ حُبّاً!
فتأمّل - ذلك كان صنيعُها
لكن لو أنكَ دعوتَ الربَّ نفسَهُ إليك
أتظنُ أن شيئاً ما في الحُب
يمكن أن يُفْهَم؟!
وقَرَعَ مطرٌ متأخّرٌ زجاج النافذة،
وظلّت صامتةً، وظلّ صامتاً،
ثُمّ استدارَ لكي يغادر،
ولم ترمِ نفسها على صدرها.
أُقسِمُ أنّه كان حُبّاً!
فتأمّل - ذلكَ كان صنيعُها
لكن لو أنكَ دعوتَ الربَّ نفسَهُ إليك
أتظنُ أنّ شيئاً ما في الحُب
يمكن أن يُفْهَم؟!

هذه المرأة

هذهِ المرأةُ أراها فيُعقَلُ لساني
ولذلك - لو تعلم! - لا أحدّقُ فيها
آخ، لا أُصدِّقُ طائِرَ الوقواق،
ولا زهرةَ الأقحوان،
وإلى الفجرِ لا أذهب.
ويُبربرون، «لا تعشقْ امرأة كهذهِ!»
ويُهمهمون، «ستعيش حتى الفجر!»
آخ... ويبصّرون، ويُشعوذون، ويُزمجرون..
أمّا هي فتتابعُ حياتها في حيّنا!

النساءُ الحريريّات

وعند المساء، حين تُحلّقُ فوق رأسك
طيور الكراكي مبحوحةَ النداء
تُلتمُّ مجموعةُ النساء الحريريّات
وكلهّنَ رغبة في إلقاء الستارِ عليكِ!
صامتات، مُتحفّزاتٌ لفعلِ أي شيء
يذرعنَ المكانَ، ناثراتٍ جمالهنَّ!
أيتها الحريريّات... ماذا يحدثُ لكنَّ!
هلْ أصابكن الجنون - إنها واحدة منكن!!
هناك خلفَ منعطف «ماليا برونا»
حيثُ النافذةُ المشرّعة إلى الجنوب
تجدنَ من يُقدِّمُ لأجلِ حاجبيها الخائفين
عشرةَ أزواجٍ من الحواجبِ الصارمة
أولئكَ الذين أحبّوها
ربطهم القدرُ بها إلى الأبد
وما عادت البواشقُ
تطاردُ الحماماتِ الزرقاوات.
أما أنا فليسَ لي أن أتحرّرَ من إساري
هكذا قُدّرَ لي، وهكذا أعيش
إنّما أنا ذلكَ الكيميائي، وأنتِ مسألتي الأبديّة
مسألتي التي لا حَلّ لها.

أغنية عن البالون الأزرق

الطفلة تبكي، البالونُ يطير!
يهدِّئونها، والبالونُ يطير.
الفتاةُ تبكي، ما مِنْ عريسٍ حتى الآن.
يهدئونها، والبالونُ يطير.
المرأة تبكي، الزوجُ هجرني إلى سواي.
يهدِّئونها، والبالونُ يطير.
تبكي العجوز، لم أعشْ إلا قليلاً
يعودُ البالونُ، أمّا لونُهُ فأزرقُ!

هكذا تحبّني

إلى أوليا باتراكوفا

عينانِ كقبّةِ سماءٍ خريفيّة
سماءٍ لا نار فيها،
تنوءُ وتضغط عليّ.
هكذا هي تحبّني.
وداعاً. نفترق. ارحميني ولا تنتظري!
ويتضحُ يوماً بعد يوم
أنَّ الصدر قاحلٌ
وليس أمامي سوى الظلام
هكذا هي تحبّني
آه، لو أنني أستطيع أن أمضي في طريقي
حافظاً كرامتي بصمت
ولكنني كجنديٍ قديم
أقفُ باستعدادٍ في الصف.
هكذا هي تحبّني!!

شبحان

وسطَ ضبابٍ مألوف
نبحثُ بإصرارٍ عن شخصٍ ما
ولكننا نميّزُ بكل وضوحٍ
شبحين مشهورين،
أوه (دونا أنّا)، دونا أنّا
يا للغرابةِ، إننا لا نلتقي!
أوه (دوليسينا)، دوليسينا
أنتِ الأعرف بدون كخوت.
كم من النساءِ الشهيرات،
الخالدات، اللواتي يلفهّن المجد.
ولكننا وسطهنَ جميعاً
نلتفتُ إلى شبحينِ مشهورين،

أوه (أوفيليا)، أوه (نيمفا)
اذكريني في صلاتك.
أوه (مرغريتا)، مرغريتا،
هنا أموتُ عند قدميكِ.

أغنية عن النحلة الموسكوفيّة

أحتاجُ أن أصلّي لأحدٍ ما.
تصوّروا لو أن نملةً بسيطة
أرادت فجأةً أن تستلقي
في القربَة.
وأن تؤمنَ بجمالها الساحر!
لهجَرَ الهدوءُ النملةَ حينها
وتراءى كلُّ شيءٍ لها مملاً
ولَصَنعت لنفسها إلهاً[1]
على هيئتها وروحها
وفي اليومِ السابع
في لحظةٍ ما
بزغَ الإلهُ من الأضواءِ الليليّة
دونَ أيةِ رايةٍ سماويةٍ..
وبمعطفٍ خفيفٍ على كتفيهِ..
نسيت النملةُ كلَّ شيءٍ - السرورَ والعذاب
وفتحتْ أبوابَ مسكنها على مصراعيها
وقبّلت يديهِ الجافتين
وحذاءَه القديم.
اهتزّت ظلالهما فوق العتبة،
ودار حديثٌ هادئٌ بينهما
كانا جميلينِ وحكيمينِ كالآلهة،
وحزينينِ كسكّانِ الأرض

---

(1) فضّلتُ هنا أن أستخدم اللفظ المذكّر، بينما استخدمَ الشاعرُ في الأصل كلمة «إلهة»، لمؤنّثة، رغبة مني في الإبقاء على قطبي الأنوثة والذكورة الموجودين في القصيدة وذلك لأن لفظ «نملة» في الروسيّة يأتي مذكّراً؛ بينما هو في العربية مؤنث.

وأيضاً رومانس[1]

مطبوعةٌ في روحي
صورةُ امرأةٍ رائعة.
عيناها تحلمان بأيامٍ أخرى،
هناك كل شيءٍ جيّد، ولا أحدَ سوانا،
وما من خوفٍ يهيمنُ على الأعوام،
وقد سامَحَ واحدنا الآخر، منذ أمدٍ طويل.
وهناك لأجلها
تعزِفُ أجملُ الفرقِ في مديحها،
الموسيقيّونَ يقفونَ في بزّاتهم الرسميّة،
ومع كل معزوفةٍ جديدة
تنسابُ الألحانُ الشافية!
بينما يكسِرُ قائدُ الفرقة عصاهُ في يديه.
أنا لا أدَعُ دمعةً متسرّعةً عبثيّة
تسيءُ إلى قَدَري
لكنني إنّما أشعرُ بالحسرة عندما أفكّر
من نكونُ نحن ـ أيها السادةُ ـ
بالمقارنة مع تلك السيّدة الرائعة
بل ماذا تكون حَياتُنا ونساؤنا؟!
ولعلّها اليوم ـ كما كانت من قبلُ ـ
تميلُ إليّ،
فترضى السماءُ عنها، لأجل ذلك.
لا بُدّ أنها ـ بالطبع ـ تكتبُ لي
لكن.. سعاةُ البريد قد شاخوا
وتبدّلت العناوين
منذ زمن طويل

---

(1) لكلمة رومانس ظلالٌ كثيرة، لهذا فضّلت إبقاءَها دون ترجمة؛ فهي قد تعني: قصة حب، أو ذلك النوع من الغناء القديم الرومنسي الذي تدور موضوعاته حول الحب والحنين والشوق وما إلى ذلك.

أغنية عن إلهة كومسمولية

وأُحدّق في الصورة،
جديلتان، نظرةٌ حادة،
جاكيتٌ صبياني
وأصدقاءٌ يقفونَ حولها.
خلفَ النافذةِ يُتابعُ المطرُ نَقْرَ الأشياء،
في فناءِ المنزلِ بردٌ ورطوبة.
وبحكمِ العادة تتلمّسُ أصابعُها الرقيقةُ
بيتَ المسدّس.
قريباً ستغادر المَنزل،
قريباً ستندلعُ المعاركُ في الجوار،
مع أن الإلهة الكومسموليّة...
آخ، يا إخواني، فالحديثُ ذو شجون!
هناك عند المنعطف، قُرب دكّان الحلوى القديم
حيث ينثُرُ الصيفُ غُبارَه،
تمشي الكومسموليّة
مُرتديةً قميصاً صيفيّاً أزرق.
لكنّها الآن بلا جديلتيها،
لقد تركتهما في صالون الحلاقة
واستبدلتهما بخصلةٍ شقراء
تتمايلُ فوق صدغيها.
ولم يعد للآلهةِ من أثر
فقط أصواتُ الانفجاراتِ تلفُّ المكان!
أمّا الآلهةُ الكومسموليّة...
آخ، يا أخواني، فالحديثُ ذو شجون!■

قصائد من مارسيل بيالو

ت. سهيل ابو فخر

مارسيل بيالو Marcel Béalu أديب فرنسي معاصر كتب في الشعر والمسرح والرواية والنقد الأدبي. يمتاز شعره ونثره بعفوية يفتقر إليها الكثير من الكتّاب المعاصرين، ونلمح لديه ربطاً عجيباً للعناصر التي تثير الدهشة فينا مع عناصر الحياة اليومية، كما يمتاز شعره الغزلي بعواطف جيّاشة جعلت "بيير شاليه" يقول عنه إنه "من أتباع الرومانسيين الألمان، بيد أن الذي ينقصه عنهم والذي يجعل شعره أغنى منهم في الوقت نفسه هو غياب اليأس والقنوط عن شعره..."، وقد ترجمتُ هذه القصائد عن الديوان الذي يتضمن أعماله الشعرية بين عامي 1960-1980.

Marcel Béalu, Poèmes 1960-1980, le pont traverse,1981.

الوردة ذات المائة وجه

إني لأشكرُ ملائكةَ السماء
وشياطينَ الأرض
لأنها وهبتني حبَّكِ
الذي أنقذني وأدانني

إن مائةَ وجهٍ تحيطُ بي
تشعُ فرحاً
ليس لها سوى نظرةٍ واحدة
هي نظرتُكِ أبدا
أعدو بين هذا الجمع

نحو الذراعينِ المبسوطتينِ نحوي
اللتين تحملان الضحكةَ نفسها
واللتين تحملان الموهبةَ نفسها

ظهر حبُّكِ مثل نبتةِ وزّالٍ مهتزَّة
في ندى نيسان
واليومَ أصبحَ
قلباً ذهبياً يحاصره اللهب

غالباً ما رأيتك

غالباً ما رأيتكِ تنامين
في فتوَّتكِ المتفتِّحةِ الحنون
مثل نارٍ عَذبةٍ كامنة
تحضن لهيبها
بالقرب مني

عندما تتألقينَ متدلِّيَةً على جانبيَّ
مثل حزمةٍ من ضوء الفجر
كم يرتجف قلبي خوفاً
من أن ينفجرَ فَرَحاً

لطالما امتزج لهاثُكِ بلهاثي
أنَ تلتفَّ رقبتُكِ المشوقةُ حول عنقي
مثلما يلتفُّ النباتُ المتسلِّقُ
حول الجذعِ المتغضِّنِ
واثقاً وآمناً
لم أعد أعتقد بالموت القادمِ
وكلُّ ما قيلَ عن الزمنِ والعمرِ
لم يعد بالنسبة إليَّ حزناً
بل تشجيعاً لأحبَّكِ أكثر

إذا ما بقيتِ

إذا ما بقيتِ وحيدةً وعارية
نائمةً على الرملة
فسوف تاتي طيورٌ بيضٌ كبيرة
لتنقرَ الفراولة البرِّية
من على نهديكِ الصغيرين

في السماء غيومٌ سودٌ
والصيف يرحلُ
دون أن يعود
لنتحابب كلَّ يومٍ بقوة
فلن نموتَ من غير أن نعيش

يا طفلتي الأشدّ بساطةً من حبَّةِ حنطة
حيثما تختبئين
سآتي لأبحث عنكِ
ولأبذرَ فرحي
في آخر أضواء المساء

أيتها الطفلة

أيتها الطفلةُ الغيورةُ التي تتردَّدُ
على عَتَبَةِ تحولاتها
يا شريكتي الظريفة
في السرير والجريمة
إن تمتماتي حول جسدك
شبيهةٌ بنَفَثَاتِ المساء
على سطح المياه الحيَّة

أيتها الفتاة

أيتها الفتاةُ ذاتُ اليدينِ النشيطتينِ
كمياهِ النبعِ
إن جسدَكِ الذي يفوح برائحةِ الزينبِ
يبدو هشًّا وحنوناً
ورغم ذلك أنتِ من حجر

لستُ وحيداً

لستُ وحيداً
فنحن معاً
لم تعودي وحيدةً
فالليل قد يجمعنا

نحن الاثنان أنا وأنتِ
بلا خجلٍ ولا خوفٍ
يوحِّدُنا الحبُّ
فوق القوانين



سنذهب مطمئنَّيْنِ
يداً بيد
بعيداً جداً
عن طُرُقِ من يساومون

نقش

الرجلُ والمرأةُ
على الأرضِ متحدانِ جسداً
ثمَّ روحاً
يصبحانِ في الليلةِ النجماءِ
صخرةً واحدةً
صرخةً واحدةً ■

قصائد

من إفريقيا

ت. ممدوح فاخوري

معرفة!

للإفريقي أوكستن سودي كوليبالي

بوركينا فاسو

أبتاهُ
هل لك أن تقول لي
لماذا الأطفالُ هنا مِن غير مأوى، وأنا أسكن في
قصر منيف؟
وهل لك أن تقول لي
مِن أين يأتي المجانينُ والشحّاذون، والعاطلون من العمل؟
وهل لك أن تقول لي
لماذا هناك فقراءُ، وهناك أغنياء؟
وهل لك أن تقول لي
لماذا وِلِدْتَ في المزارع الريفيّه
وأن تقول لي
كيف هي مزارع الريف
وكيف هي إفريقية؟!
نعم!
أريد أن أعرف
أريد أن أعرف كل شيء
لأنني ذاهبٌ إلى المدرسة

❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊

إخاء

أوكستن سودي كوليبالي

قالوا لي
إن هناك فتياتٍ بيضاً كالحليبْ
وأنا أُحبّ الحليب!
وقالوا لي إن هناك فتياتٍ صُغْراً كالنيري[1]
وأنا أُحبّ «النيري»
وقالوا لي إن هناك فتياتٍ حُمراً «كالمنجة»
وأنا أُحبّ «المنجة»
ولكن، كم يتأخّر شروق الشمس على ليل حُلمي.

●●

إني أرى، في مَهدي، فتياتٍ بيضاً وصُفْراً وحُمراً وسوداً
كلُّهنَّ جميلاتٌ كجمال أُمّهاتهن اللاتي يَملأنَ المعمورة.
جميلاتٌ لَطيفاتٌ معي في مَهدي
وأمّهاتنا متشابكات الأيدي
يَرقُصنَ حولَنا
ويُعلّمننا غناء نشيد الأرض.

❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊

تحية للفلاّح

للكونغوليّ ميشيل مالونغ

لك عليَّ حقُّ الإكبار، أيُّها الفلاّح
فأنت، بجهد ذراعيك، توفّر لي الغذاء،
بجهد ذراعيك تُخرج من الأرضِ
الغِلالَ التي تعود بالنّفع سَواءً على القويّ أو الضعيف المقهور.
ألستَ شبيهاً بالنخلة التي لا تُحسُّ بالكَلال،
والتي تُنتج الرُّبَّ النّادر من أزهار الحقول
وتصنع العسلَ لتشفي منّا الغليل.؟!

(1) النّيري (leréré): فاكهة يُستخدم بذارُها لصنع شراب في إفريقية.

وأنت، في الغالب، لا محراثَ لديك لفِلاحة الأرض
وليس لديك سمادٌ لإحياء الحقل
ليس لديك إلاّ ذراعاك ومجرفتك ومنجلك
ولكنّك، بما أُوتيتَ من حيويّة وأملٍ بَعيد،
أمكنكَ أن توفّر الغذاء لأهل المدن...
لك عليَّ حَقُّ الإكبار، أيُّها الفلاّح
وحين تُرسل الشمْس أشعتها،
فإنّ ظهرك العاري الذي تلفحه الشمس يَمضي في حراثة الأرض
وحين يلقي المطر بوابله، فُجاءَةً، على الأرض
يحيقُ بك البَلَلُ أيضاً حتى الأعماق..

●●

ولكنّك، بما أُوتيتَ من حيَويّةٍ وأملٍ بعيد،
لا تَهِنُ، وتَمْضي في توفير الغذاء لِمن يَقطنون في المدن...

****

الإنسان الذي يشبهك

للكاميروني رينيه فيلومي

اليوم أقرع بابكْ
أهزُّ أوتار قلبكْ
أرجو سريراً مريحاً
أقضي فيه بعض ليلي
ونارَ دفءٍ لعلّي
بها يردُّ جَناني
برداً يهزُّ كياني
افتحْهُ.. لا تطردْني
أعِنْ أخاك فإنّي
أخوك من عهد آدمْ

●●●

افتح، ولا تطردْني
افتح، ولا تسألْني

افتح، ولا تسألني
أأنت إفريقيٌّ؟
أم أنت أمريكيٌّ؟
أم أنت أوربِّيٌّ؟
ولا تسلْني فإني
أخوك من عهد آدمْ

●●●

ويا أخي لا تسلْني
لِمْ كان أنفيَ أطْوَلْ؟
وَلِمْ فمي هو مُثْقَلْ؟
ولونُ جلديَ أسْوَدْ؟
وشعر رأسيْ مجعَّد؟
ولا تسلْني، فإني
أخوك من عهد آدمْ

●●●

وما أنا بالأسْوَدْ
ولا أنا با الأحمرْ
وما أنا بالأصفرْ
وما أنا بالأبيضْ
وإنما إنسانْ
فافتح.... أنا إنسانْ

●●●

لا تُغلِقَنَّ جَنانَكْ
ولا تُهنْ إخوانَكْ
فافتح ليَ اليومَ بابَكْ
وافتح لقلبيَ قلبَكْ
فإنَّني إنسانْ
إنسانُ كلِّ زمانْ
أخوك... ليس الشبيهُ
على الشبيه يتيهُ.. ■

عودة تشورب

قصة فلاديمر نبوكف

ت. نوفل نيّوف

خرج الزوجان كيلِّر من المسرح في وقت متأخِّر. ففي هـذه المدينـة الألمانيـة الهادئـة، حيث الهواء أربدُ بعض الشيء، وانعكاس الكنيسة تهدهده رقرقة خفيفة في عرض النهر منذ ثمانية قرون، كانوا يعزفون فاغنر بفتور وذوق، ويُشبِعون الناس بالموسيقى حتى التخمة.

نقل كيلِّر زوجته من المسرح إلى حانة صغيرة، أنيقة، اشتهرت بنبيـذها الأبيض، ولم تنطلق بهما السيارة المضاءة من الداخل بسذاجة إلا في الساعة الثانية ليلاً، مسرعة عبر الشوارع الميتة إلى البوابة الحديدية لدارهما المتوسطة الحال. كان كيلِّر، الألماني العجوز، الربعة، القوي البنية، الشديد الشبه بالرئيس كروغِر، أول من نزل إلى الرصيف الـذي كانت تتململ عليه تحت ضوء رمادي من مصباحٍ ظلال أوراق الشجر. وغمر الضوء هنيهةً صدر كيلِّر المنشّى وحبَّاتِ الخرز على ثوب زوجته التي مدت ساقها السمينة وهبطت بـدورها من السيارة. استقبلتهما الخادمة في مدخل البيت راكضة، وأخبرتهما بهمس خائف عن زيارة تشورب. فـارتعش وجـه فَرْفـارا كليمَفْنـا كيلِّـر، وكـان مـايزال نـضِراً، واحمـرَّ مـن الاضطراب:

ـ قال لك إنها مريضة؟

ردَّت الخادمة بمزيد من الهمس. ومسَّد كيلر شَعره القنفذيَّ الأشيبَ بكفِّه اللحيمة، فيما تجهَّم تجهُّم المسنِّين وجهُه الكبيرُ القرديُّ قليلاً، المتطاولُ الشفةِ العليا والعميقُ التجاعيد.

ـ ولكنني لا أستطيع الانتظار إلى الغد. فلنذهب إلى هناك الآن حالاً، ـ غمغمت فَرْفارا كليمَفْنا وهي تهزُّ رأسها، ودارت في مكانها بثقلٍ تَلُمُّ طرف منديلها الذي كانت تغطِّي به باروكتها الشقراء. ـ يا إلهي!.. ليس عبثاً أنِ انقطعت الرسائل منذ قرابة شهر.

ـ عدَّل كيلِّر قبعته الطَّيَّ بدفعة من قبضته، ونطق بلسانه الروسي الفصيح، الحَلْقيِّ قليلاً:

ـ لقد فقد هذا الإنسان عقله. فكيف يجرؤ، إن كانت مريضة، على أن يأتيَ بها ثانية إلى هذا الفندق الشائن...

ولكنهما، بالطبع، كانا على خطأ إذْ ظنَّا أن ابنتهما مريضة. فقد قال تشورب للخادمة ذلك لسببٍ بسيطٍ هو أن ذلك كان أهونَ ما يمكن النطق به. أما الحقيقة فهي أن تشورب عاد من سفرته وحيداً، ولم يفطن إلا الآن إلى أنه سيكون مضطراً في جميع الأحوال لأن يوضِّح لهما كيف توفيت زوجته، ولماذا لم يكتب شيئاً. فقد كان ذلك كلُّه صعباً للغاية. إذْ كيف له أن يوضِّح أنه كان يرغب في أن يستأثرَ وحدَه بهذا المصاب فلا يلوِّثه بأيِّ شيءٍ خارجيٍّ ولا يتقاسمه مع أحد؟ فقد خُيِّل إليه أن موتها حَدَثٌ بالغُ النُّدرة، لم يُسْمَع بمثله تقريباً، ولا يمكن لشيء أن يفوق بنقائه هذا الموتَ بالضبط، الموتَ الناجمَ عن ضربة تيارٍ كهربائيٍّ، يتألَّق حين يطير نحو الزجاج بنورٍ هو الأصفى والأشدُّ سطوعاً.

ومنذ ذلك الحين، عندما كانت تضحكُ، في ذلك النهار الربيعي على الطريق الأبيض الواقع على بعد عشرة كيلو مترات من مدينة نيس، ولمست سلكاً مُكَهْرَباً على عمودٍ أسقطته العاصفة، خمد العالم برمَّته على الفور بالنسبة إلى تشورب، وابتعد، بل وحتى جسمُها الميتُ الذي حمله على يديه إلى أقرب قرية تبدَّى له شيئاً غريباً ولا حاجة له. وفي نيس، حيث كان ينبغي أن تُوارَى التراب، عبثاً راح قِسٌ بروتستانتيٌّ مسلولٌ كريهٌ يحاول الحصول منه على تفاصيلَ، فما زاد على أن افترَّ ثغره عن بسمةٍ ذابلة، وجلس طول النهار على الشاطئ المحصب يقلِّب الحصى الملوَّنَ بين كفَّيه، ثم فجأة ودون انتظار لمراسمِ الدفن قَفَل عائداً إلى ألمانيا مروراً بجميع الأماكن التي زاراها معاً خلال رحلةً الزواج. فلم يعرفا في سويسرا إلا الفنادقَ التي أمضيا فيها الشتاء، فقد كانت أشجار التفاح هناك تكمل إزهارَها الآن. ولكنْ، بالمقابل، لم يكن يعيق ذكرياتِه الربيعُ البارد قليلاً في شفارتسفالد التي مرَّا بها في الخريف. وحاول، كما فعل على الشاطئ الجنوبي، أن يعثر على تلك الحصاة الكروية السوداء الوحيدة ذاتِ الحزام الأبيض الدائري التي أرَتْه إيَّاها قُبَيْلَ آخر نزهة لهما، تماماً كما كان يبحث في الطريق عن كل ما أثار إعجابها من منظرِ صخرةٍ غريب، ومنزل صغير مغطَّى بحراشفَ رمادية فضِّيَّةِ اللون، وشجرةِ شوحٍ سوداءَ، وجسرٍ صغير فوق تيَّارٍ مائيٍّ أبيضَ، وما لعلَّه كان نذيرَ شؤم تمثَّل في عشٍّ عنكبوتٍ ترامى شعاعاً بين أسلاك التلغراف المرصَّعة بخرزِ الضباب. لقد كانت ترافقه، فتخطر سريعاً فردتا جزمتها الضئيلة العالية، ولا تكفُّ يداها عن الحركة، تارةً تقطفان ورقةً عن

شجيرة، وتارةً تمسّدان عَرَضاً جداراً صخريّاً، يداها الرشيقتان الضاحكتان اللتان لم تعرفا الهدوء. كان يرى وجهها الصغير المغطّى بنَمَش داكن، وعينيها الواسعتين الكابيتَيْ الخضرة، بلون شظايا زجاج غسلتْها الأمواج. فقد خُيِّل إليه أنه لو جمع كل التُرَّهات التي لاحظاها معاً، ولو نفخ الحياة في ذلك الماضي القريب، لتخلّدتْ صورتُها ونابت عنها إلى الأبد. ولكنَّ الليالي وحدَها كانت لا تطاق... فجأة كان حضورها الوهمي في الليالي يغدو مرعباً، حتى إنه لم يغفُ تقريباً في غضون هذه الأسابيع الثلاثة من رحلته، وها قد وصل الآن، تَعِباً حتى الثمالة تماماً، إلى هذه المدينة الهادئة التي تعرَّف فيها إليها واقترن بها، إلى محطة القطارات التي انطلقا منها إبَّان الخريف المنصرم.

كانت الساعة تدنو من الثامنة مساء. وكان برج الكنيسة وراء البيوت يرتسم أسودَ جليّاً على صفحة المساء الذهبية. وكان الحوذيُّون المترهِّلون هم أنفسهمْ يقفون مصطفِّين في الساحة أمام المحطة. وبائع الجرائد نفسه يرفع عقيرته ينادي بصوت مسائيٍّ أصمّ، والكلب الأسود، ذو العينين اللامباليتين، ذاتُه يرفع قائمته الأماميةَ الناحلةَ قريباً من لوحة الإعلانات باتجاه الأحرف الحمراء تماماً في ملصق «بارسيفال».

كان لدى تشورب حقيبةُ يدٍ وصندوقٌ كبير أصفر. فانطلق عبر المدينة في عربة خيل. كان الحوذي يُلَوِّح بالزِّمام بكسل وهو يسند الصندوق بإحدى يديه. وتذكر تشورب أنَّ تلك التي لم يُسَمِّها يوماً باسمها كانت تحبُّ ركوب عربات الخيل.

كان ثمة في الزقاق الواقع وراء زاوية دار أوبرا المدينة فندقٌ قديم ثلاثيُّ الطوابق، سيِّءُ السمعة، يؤجِّر غرفاً سواء لأسبوع أو لساعة، أسودُ اللون، متصدِّعُ الطلاء، ستائرُه رقيقةٌ مهلهلةٌ وراء زجاج وسخٍ، وبابُ مدخله حقير ولم يُقْفَل بمفتاحٍ قَطّ. تقدَّم خادمٌ شاحبٌ وقحٌ يتبعه تشورب عبر ممرٍّ متعرِّج ينضح برائحة الرطوبة والقرنبيط، وعندما دلف تشورب في أعقابه إلى الغرفة، استدلَّ حالاً من المستحمَّة الزهرية في الإطار الذهبي فوق السرير أنها الغرفة نفسها التي أمضى فيها أوَّل ليلة مع زوجته. تبدَّى لها مضحكاً وتتنذ كلُّ شيء: الرجلُ البدين الذي كان دون جاكتة ويتقيَّأ في الممر، وكونُهما لسببٍ ما قد اختارا هذا الفندق التافه، وعثورُهما في طاس الحمَّام على شعرةٍ شقراءَ بديعةٍ، ولكنَّ أكثرَ ما أضحكها هو كيفيةُ هروبهما من البيت. فما إن عادوا من الكنيسة إلى البيت حتى أسرعتْ راكضةً إلى غرفتها لتغيِّر ثيابها، فيما كان الضيوف يتجمَّعون في الأسفل استعداداً للعشاء. كان كيلِّر يرتدي معطف (فراك) من القماش الجيد، تعلو وجهه القرديَّ بسمةٌ وهو يربت على كتف هذا تارةً وعلى كتف ذاك طوراً ويقدِّم لهمُ الأنخابَ بنفسه. أما فَرْفارا كليمَفْنا

فكانت تمضي بالأصدقاء المقرَّبين أزواجاً لتريهم غرفة النوم المخصصةَ للعريسين وهي تهمس بابتهاج وتشير إلى لحافٍ من الريش هائلِ الحجم، وإلى أزهار برتقال، وزوجين من الأحذية الليلية الجديدة، أحدهما كبير ذو مربعات، والآخر صغير ذو شرَّابيَّات صغيرة، وقد وُضعا متجاورين على بساط كُتِب عليه بخطٍ قوطيٍ: «نحن معاً حتى القبر». ثم تقدم الجميع من الطاولات حين اتَّفق تشورب وزوجته في طرفة عين على الهرب من الباب الخلفي، ولم يعودا إلى البيت إلا في صباح اليوم التالي، لاصطحاب أغراضهما قبل نصف ساعة من انطلاق القطار السريع. ظلَّت فَرْفارا كليمَفْنا تنشج طوال الليل؛ أما زوجها الذي كان تشورب ذاك الأديبُ المهاجر الفقير في نظره شخصاً مريباً على الدوام، فكان يلعن اختيار ابنته وما أنفقه على الخمر والشرطة التي لم تستطع فِعْلَ شيء... ثم ذهب العجوز، بعد أن سافر العريسان، ليرى الفندق الواقع في زقاق خلف دار أوبرا المدينة، فغدا هذا المبنى الأسود الحسير النظر يبدو له منذ ذلك الحين شيئاً دميماً مثل ذكرى الجريمة.

وبينما كانوا يُدخلون الصندوق وقف تشورب متجمِّداً ينظر إلى الصورة ذاتِ الألوان الزهرية النافرة، حتى إذا ما انغلق الباب انحنى فوق الصندوق وفتحه فخشخش في زاويته، تحت قطعةٍ مثنيةٍ من ورق قاعه، فأرٌ وتراكض. استدار تشورب على عقبيه برعدةٍ سريعة. كان المصباح الكهربائي العاري معلَّقاً بسلكٍ يتدلَّى من السقف ويهتزُّ ببطءٍ شديد. وكان ظلُّ السلكِ ينوس بعرضِ السرير الأخضر متكسِّراً على حافته. لقد نام يومها على هذا السرير بالذات. كانت زوجته تتنفس بقدْرٍ كبير من الرتابة كالأطفال. وفي تلك الليلة اكتفى منها بقبلة رقيقة، ولا شيء آخر.

تراكض الفأر ثانية. ثمة أصوات صغيرة أرهب من قصف المدافع. فابتعد تشورب عن الصندوق وتمشَّى في الغرفة مرَّةً ومرَّتين. واصطدمتْ فراشة بالمصباح بصوتٍ رنَّان، فَفَتح الباب بقوةٍ وخرج.

أحسَّ بشدة التعب وهو يهبط درجات السلَّم، ولما أصبح في الزقاق دار رأسه من زرقة الليل العكرة في أيَّار. فانعطف نحو المنتزه الظليل وأسرع الخطا مروراً بالساحة والفارس الحجري والغيوم السوداء لبستان المدينة. كانت أشجار الكستناء تزهر الآن، فيما كان الوقت خريفاً حينذاك. فقد تمشَّيا طويلاً عشيَّةَ العرس.

ما كان أطيبَ رائحةَ الأوراق الذابلة التي تغطِّي الممشى ينبعث منها عبقٌ ترابِّي، نديٌّ، مشوبٌ بشذا البنفسج...كانت السماء في تلك الأيام المكفهرَّة البديعة كابيةَ البياض، والأغصان تنعكس في نُقرةِ ماء صغيرةٍ وسط الشارع الأسود شبيهةً بصورةٍ فوتوغرافية لم

تُغْسَل جيداً. وكانت الأشجار بين الدور الرمادية المتباعدة جامدةً دون حراك، تكسوها صُفرةٌ رقيقة، فيما شُجَيرة قيقبٍ تذبل أمام بيتها، وأوراقها بلونُ العنب الشفاف. ووراء حديد الشبَّاك كانت تومض جذوعُ أشجار حَوْر ـ يغلِّف بعضَها لبلابٌ كثيف، فحكى لها أنه لا يوجد في روسيا لبلابٌ على الحور، وقالت له إن آثار الحمرة في أوراقه الصغيرة تشبه بقعَ صدأ رقيق على ثياب بيضاءَ مكويَّة. وكانت تنتصب على امتداد الرصيف أشجار بلوط وكستناء؛ وينمو على قشرة جذوعها السوداء عشبٌ مخملي دقيق أخضر؛ فيما تسقط بين الحين والحين ورقة وتطير بخطٍّ مائل عبر الشارع مثل قصاصة ورق للتغليف. فكانت تحاول التقاطها، وهي طائرة، بوساطة فأس وجدتْها بالقرب من كومة قرميد زهري اللون هناك حيث كانوا يصلحون الشارع. وكان على مَقْرُبةٍ من المكان يتصاعد من مدخنةِ مقطورةٍ للعمال خيطُ دخانٍ أزرقُ راح ينحني ويذوب بين الأشجار، فيما شرع حجَّار، كان يستريح، ينظر ويداه في خصْريه إلى هذه السيدة الخفيفة مثل الورقة الكابية، وهي ترقص بالفأس في يدها المرفوعة. كانت تقفز وتضحك. فخُيِّل لتشورب، وهو يخطو في أعقابها محني الظهر قليلاً، أنَّ السعادة نفسها تفوح بشذىً شبيهٍ تماماً بهذا الشذى الذي تفوح به الأوراق الذابلة.

وها هو الآن يتعرَّف بصعوبة إلى هذا الشارع المثقَل ببهاء أشجار الكستناء الليلي. كان مصباح الشارع مضاءً أمامه، وغصن ينحني فوق الزجاج تشبَّعتْ نهايات بعض أوراقه بالنور، فغدت شفَّافة تماماً. ولما دنا تشورب اندلق عليه ظلُّ البوابة شَبَكاً حديدياً يتكسَّر عبر الرصيف وطوّق رجليه. وبرزت خلف السور، وراء صفحة الحصى الضبابية، واجهةُ بيت يعرفه. كان ثمة نافذة واحدة مفتوحة ومضاءة. وكانت الخادمة في هذه الثغرة الكهرمانية تفرش شرشفاً زاهي الألوان بحركة واسعة. فناداها تشورب بصوت عالٍ وجيز. واستند بإحدى يديه على البوابة فكان إحساسه النديُّ بملمس الحديد تحت كفه هو الأشد حدة من جميع الذكريات.

خرجت الخادمة إليه تعدو. كان أول ما أذهلها، كما روت لفَرْفارا كليمَفْنا، هو أن تشورب ظلَّ يقف على الرصيف صامتاً، رغم أنها فتحتِ البوابة حالاً. «لقد كان دون قبعة، ـ قالت ـ ومصباح الشارع يسقط على جبينه، وكان جبينه مبللا بالعرق، والتصق شعره بجبينه. قلت له إن السادة في المسرح وسألته لماذا هو وحيد. كانت عيناه تبعثان بريقا مرعبا للغاية، وبدا كمن لم يحلق لحيته منذ أمد طويل. قال بهدوء: «أخبريهم أنها مريضة».

فسألتُه: «وأين نزلتم؟». قال: «في المكان نفسه». ثم: «لا قيمة لهذا. سأجيء في الصباح». اقترحت عليه أن ينتظر فلم يجب بشيء، وأدار ظهره ومضى».

هكذا كان تشورب يعود بذكرياته إلى منابعها نفسها. كان ذلك إغواء معذّباً وحلواً يدنو الآن من نهايته. وقد بقي عليه أن يمضيَ ليلة واحدة لا غير في غرفة زواجهما الأولى تلك، ليكون غداً قد تخطّى هذا الإغواء واكتملت صورتها.

وفيما هو يسير عائداً إلى الفندق عبر المنتزه الذي كان فيه هيئات ضبابية تجلس على جميع المقاعد في الظلمة الزرقاء، أدرك فجأة أنه، رغم التعب، لن يغفوَ وحيداً في تلك الغرفة ذات المصباح الكهربائي العاري والزوايا الهامسة. ولما وصل إلى الساحة وتسكّع في الشارع الرئيسي، كان قد عرف ما عليه الآن أن يفعل. إلا أنه أطال البحث: فالمدينة هادئة، عفيفة - وذلك الزقاق السري الذي يباع فيه الهوى كان معروفاً لدى تشورب. وبعد ساعة كاملة من الطواف عديم الحيلة الذي أشعرَه بنار في كعبيه وطنين في أذنيه دخل إلى ذلك الزقاق مصادفة، وسرعان ما اقترب من امرأة نادته.

- لليلة - قال تشورب من خلال أسنانه.

أمالت المرأة رأسها إلى الجانب وهزّت حقيبتها وأجابت:

- خمس وعشرون.

أومأ بالقبول. ولم ينظر تشورب إليها إلا مصادفة وبعد وقت طويل، فلاحظ أنها ليست سيئة المظهر، وإنْ كانت مستنزفة للغاية، وأن شعرها أشقر ومقصوص.

لقد ترددتْ مراراً على هذا الفندق الذي نزل فيه تشورب؛ إذ غمز لها بمودّة ذلك الخادم الشاحب المدبّب الأنف الذي هبط السلّم ركضاً. كانت تُسمَع من وراء أحد الأبواب، وهم يسيرون في الممر، زقزقةُ سريرٍ ثقيلةٌ ورتيبة كما لو أنّ أحداً ينشر خشبة. ثم ترامى أيضاً، بعد بضعة أبوابٍ، صوتٌ شاكٍ مثيلٌ من غرفة أخرى، فالتفتت المرأة بدلعٍ باردٍ إلى تشورب حين مرّوا أمامها.

أدخلها غرفته صامتاً، وراح في الحال، وهو يستشعر سلفاً لذّةً عميقة بطعم النوم، يحرِّر ياقته من الزرِّ خطءاً. اقتربت المرأة منه تماماً وسألته مبتسمة:

- وماذا عن الهدية الصغيرة؟

ألقى تشورب عليها نظرة ناعسة وشاردة، وأدرك بصعوبة ما ترمي إليه.

تناولت النقود فأودعتها حقيبتها بعناية وأطلقت تنهُّدةً خفيفة، ثم دنت منه ثانية وهزّت شعرها:

ـ أ أخلع ثيابي؟

ـ نعم، استلقي. ـ تمتم تشورب ـ في الصباح سأمنحك المزيد.

طفقتْ تفكُّ أزرار كنزتها على عجل، وهي لا تكفُّ تنظر طوال الوقت وربماً إلى تشورب بشيء من الاستغراب لتجهُّمِه الشارد. ولما تخفَّف من ثيابه بسرعة وفوضى استلقى في السرير وأدار وجهه للجدار.

«لعلَّ في هذا الرجل لوثة»، ـ دار في خَلَدِ المرأة على نحو غامض. فطوت كنزتها على مهل ووضعتها على الكرسي. كان تشورب يغطُّ في نوم عميق.

تمشَّتِ المرأة في الغرفة، ولما رأت أن غطاء الصندوق الموجودِ بالقرب من النافذة مفتوح قليلاً أقعت ونظرت تحته. وفيما هي تغمز وتسحب يدها العارية بحذر تلمَّست ثوباً نسائياً وجورباً وقِطعاً من الحرير موضوعة كيفما اتُّفِق وتفوح منها رائحةٌ زكية، فأحسَّت بالأسى.

استقامت وهي تتثاءب وحكّت وركها، وكما كانت ـ عارية إلا من جوربها، ـ دنت من النافذة وأزاحت الستارة. كان بابا النافذة وراء الستارة مفتوحين، وفي هوّة الشارع المخملية تظهر دار الأوبرا وكتفُ أورُفيوس الحجري البارزة في زرقة الليل، وعدد من الأضواء في الواجهة الضبابية المنداحة وربماً في العتمة. وهناك، بعيداً، فوق طبقات شبه دائرية من درجاتٍ مضاءة كانت تعجُّ منبثقة من فتحة ساطعة في الأبواب ظلالٌ ضئيلة قاتمة، وتنزلق نحو الدرجات سيارات تتلاعب بأضوائها وتتألق بسطوحها الملساء. ولم تطفئ المرأة النور لتستلقي في السرير إلى جانب تشورب إلا بعد أن تفرقت السيارات وخبتِ الأضواء. وفكرت وهي في رحلتها إلى النوم، بأنها ترددت على هذه الغرفة ذاتها مرتين. وتذكرت هذه اللوحة الزهرية على الجدار.

لم تكن قد أغفت أكثر من ساعة حين أيقظها عويلٌ غريب مريع. فقد صرخ تشورب عندما استيقظ في عزّ الليل، وانقلب على جنبه فرأى زوجته مستلقية بالقرب منه. صرخ برعب ومن أعماق جوفه. فقفز نازلاً من السرير طيفُ امرأة أبيض. ولما أشعلت النور، وهي ترتجف كلها كان تشورب جالساً بين شراشف متداخلة يدير ظهره إلى الجدار، وتظهر من بين أصابعه المتشنِّجة إحدى عينيه وهي تتَّقد ببريق مجنون. ثم كشف وجهه ببطء، وببطء عرف المرأة. كانت تتمتم مرعوبة وترتدي قميصها على عجل.

تنفَّس تشورب الصُّعداء وأدرك أن الإغواء قد انتهى. فانتقل إلى التخت، ونظر إلى المرأة بابتسامة لا مبالية، وهو يطوِّق ساقيه الشعراوين بيديه. زادت هذه الابتسامة من خوفها فاستدارت عنه وأسرعت تبكِّل آخر زر، ثم عقدت رباط حذائها وطفقت ترتدي قبَّعتها.

وفي هذه اللحظة تعالت في الممر أصوات وخطوات.

ـ ولكنه مع سيدة... ـ كان صوت الخادم يردِّد بسأم.

فألحَّ الصوت الحَلْقي المغتاظ:

ـ أقول لك إنها ابنتي.

توقَّفتِ الخطوات عند الباب. ثم تعالى القرع.

وعندئذ خطفت المرأة حقيبتها عن الطاولة وفتحت الباب بقوة. كان يقف أمامها سيد عجوز ذاهل يعتمر قبعة إسطوانية داكنة وعلى صدر قميصه الأبيض لؤلؤةٌ، وسيدة تستطلع الموقف من وراء كتفه، سمينةٌ شبعتْ بكاء، يغطِّي شعرَها منديل شفَّاف، وكان الخادم الصغير الشاحب خلفهما يشرئبُّ على رؤوس أصابع قدميه، ويطرف بعينيه داعياً المرأة بحركة من يده للخروج. فهمتِ المرأة إشارته فقفزت إلى الممر من أمام العجوز الذي استمر غارقاً في حيرته، فاستدار برأسه نحوها، ثم تخطَّى العتبة بصحبة السيدة. انغلق الباب. وظلَّ الخادم والمرأة في الممر فتبادلا النظرات خائفين، ثم انحنيا يتنصتان. غير أن الصمت كان يخيِّم على الغرفة. وبدا مستحيلاً أن يكون هناك ثلاثة أشخاص وراء الباب. فلم يترامَ أيُّ صوت من هناك.

ـ إنهم صامتون. ـ همس الخادم وأدنى إصبعه من شفتيه.

فلاديمر نبوكَف (1899 ـ 1977)

كاتب روسي تخرّج في جامعة كمبردج (1922) وعاش في أوروبا، ثم انتقل عام 1940إلى أمريكا.

ترجمت «دار الآداب» روايته «الوليتا» (نخبة من الأساتذة؟!)، وترجم خيري حمّاد روايته «الإنسان الضائع»، وقصصه «الحب الأول» (بيروت، دون تاريخ)، وترجم يوسف حلاق روايته «دفاع لوجين» (دمشق، وزارة الثقافة 1999)، فضلاً عن قصص متفرقة نشرها مترجمون آخرون في دوريات عربية مختلفة. ■

في غيضة «راشومون»

قصة الكاتب الياباني

ريونوسوكه اكوتاغاوا

ت. نبيل المجلي

ولد ريونوسوكه أكوتاغاوا سنة 1892 ومات منتحراً سنة 1927. عاش في طوكيو، وهناك لازم الجامعة، وفيما بعد اشتغل بالتعليم، ثم عمل صحفياً. كانت من بين مطبوعاته الأولى ترجمات لكتّاب غربيين، وعلى وجه الخصوص شعر وليم بتلر ييتس ونثر أناتول فرانس.

ثمة صفة مميزة لكل عمله ـ الذي يتضمن نحو مائة قصة قصيرة والكثير من الكتابة العرضية ـ هي نثره الدقيق، البعيد عمّا هو شخصيّ، والمضبوط «في غيضة»، بشهاداتها المتعارضة، يبرز سؤال ما هو حقيقي وما هو خيالي، ما هو ذاتي وما هو موضوعي، تلك الجدلية التي تلائم تماماً شخصية أكوتاغاوا المعذبة ورؤيته المتقلبة للواقع.

شهادة حطاب تم استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

أجل، يا سيدي. أنا، بالتأكيد من وجد الجثة. ذهبتُ هذا الصباح، كالمعتاد، لأقطع حصتي من شجرات الأرز، فوجدتُ الجثة في غيضة في حفرة في الجبال. الموقع بالضبط؟ حوالي 150 متراً عن طريق محطة ياماشينا. إنها غيضة أشجار خيزران وأرز إلى جانب الطريق.

كانت الجثة ملقاة على قفاها وهي ترتدي ثوب كيمونو حريرياً مائلاً إلى الزرقة وغطاء رأس مجعَّد من طراز كيوتو. اخترقت الصدر ضربة سيف وحيدة. كانت أوراق الخيزران العريضة المتساقطة حولها ملطخة بزهرات بلون الدم. لا، لم يكن الدم يتدفق. أعتقد، أن الجرح قد جفَّ. كانت ذبابة خيل هناك أيضاً، متشبثة بقوة، لا تكاد تلاحظ خطواتي.

تسألني إذا كنت قد رأيت سيفاً أو أيَّ شيء كهذا؟

لا، لا شيء، يا سيدي. وجدت فقط حبلاً عند جذر شجرة أرز في الجوار. و... حسناً، بالإضافة إلى الحبل، وجدت مشطاً. ذاك كل شيء. من الواضح أنه خاضَ معركةً من أجله قبل أن يقتل، لأن العشب وأوراق الخيزران المتساقطة كانت قد ديست في كل الجوار.

«أكان ثمة حصان في الجوار؟»

لا، يا سيدي. كان صعباً بما فيه الكفاية على الإنسان أن يدخل، ناهيك عن حصان.

شهادة راهب بوذي جوّال استجوب من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الوقت؟ بالتأكيد، كان ذلك في حدود ظهر الأمس، يا سيدي. كان الرجل المنكود الحظ على الطريق من سيكي ياما إلى ياماشينا. كان ماشياً نحو سيكي ياما مع امرأة ترافقه على صهوة حصان، علمت فيما بعد أنها زوجته. كان يحجب وجهها عن النظر وشاحٌ يتدلى من رأسها. كان كل ما رأيته لون ملابسها، بذلة ليلكية اللون. حصانها كميت، له عرف دقيق. طول السيدة؟ أوه، حوالي أربعة أقدام وخمسة إنشات. بما أنني راهب بوذي، لم ألق بالاً لتفاصيلها. حسناً، كان الرجل مسلحاً بسيف بالإضافة إلى قوس وسهام. وأتذكر أنه يحمل بضعة وعشرين سهماً في جعبته.

لم أتوقع أبداً أن يلاقي مثل هذا المصير. حقاً إن الحياة البشرية سريعة الزوال مثل ندى الصباح أو لمعان البرق. كلماتي ليست كافية للتعبير عن تعاطفي معه.

شهادة شرطي تم استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الرجل الذي ألقيت القبض عليه؟ إنه قاطع طريق سيء السمعة يدعى تاجومارو.

حين قبضت عليه، كان قد سقط عن حصانه. كان يئن على الجسر عند آواتاغوشي. الوقت؟ في الساعات الأولى لليلة الماضية. من أجل المَحْضَر، يمكنني أن أقول إنني حاولت في أحد الأيام أن أقبض عليه، لكنه لسوء الحظ نجا. كان يلبس ثوب كيمونو حريرياً أزرق داكناً ويحمل سيفاً كبيراً منبسطاً. وكما ترون، فإن بحوزته قوساً وسهاماً في مكان ما. أتقولون بأن هذا القوس وهذه السهام تبدو شبيهة بتلك التي كانت بحوزة الرجل الميت؟ فتاجومارو إذن لابد أن يكون القاتل. القوس الملفوف بشرائط جلدية، والجعبة المطلية بورنيش اللك الأسود، والسبعة عشر سهماً بريش الصقر - أعتقد أنها كلها كانت بحوزته. أجل، يا سيدي، الحصان، كما تقولون، كميت بعرف دقيق. وراء الجسر الحجري بقليل وجدت الحصان يرعى بجانب

الطريق، ورسنه الطويل يتدلى. بالتأكيد ثمة شيء من العناية الإلهية في سقوطه عن الحصان.

من بين جميع اللصوص الذين يجوسون في أنحاء كيوتو، فإن تاجومارو هذا قد تسبب بأشدّ الأسى للنساء في البلدة. في الخريف الماضي قتلت زوجة وفتاة عائدتان إلى الجبل من بندورا حيث معبد توريبه، للزيارة كما هو مفترض. اشتبه بأن تلك كانت فعلته. إذا كان هذا المجرم قتل الرجل، فإنكم لا تستطيعون أن تقولوا ما الذي يمكن أن يكون قد فعله بزوجة الرجل. ربما يسر جنابكم أن تنظروا في هذه المسألة أيضاً.

شهادة امرأة عجوز استجوبت من قبل مفوض رفيع من الشرطة

أجل، يا سيدي، تلك الجثة هي الرجل الذي تزوج ابنتي. إنه ليس قادماً من كيوتو. كان فارس ساموراي في بلدة كوكوفو في مقاطعة واكاسا. اسمه كانازاوا وليس تاكيهيكو، وهو في السادسة والعشرين من العمر. كان ذا مزاج لطيف، وأنا واثقة من أنه لم يفعل شيئاً يثير غضب الآخرين.

ابنتي؟ اسمها ماساغو، وسنها تسعة عشر. إنها فتاة مفعمة بالحيوية، ومحبة للهو، لكنني متأكدة من أنها لم تعرف رجلاً سوى تاكيهيكو. لها وجه صغير، بيضوي، أسمر اللون بشامة عند زاوية عينها اليسرى.

البارحة غادر تاكيهيكو إلى واكاسا مع ابنتي. كم هو حظ عاثر أن تمضي الأمور إلى مثل هذه النهاية المؤسفة! ما الذي جرى لابنتي؟ أنا مذعنة للتسليم بفقد صهري، لكن مصير ابنتي يؤرقني حتى المرض. بالله عليكم لا تتركوا حجراً دون أن تقلبوه لتجدوها. أبغض ذلك اللص تاجومارو، أو أياً كان اسمه. ليس صهري وحسب، وإنما ابنتي... (غرقت كلماتها الأخيرة في الدموع).

اعتراف تاجومارو

أنا قتلته، لكنني لم أقتلها. أين ذهبت؟ لا أدري. أوه، انتظروا دقيقة. ما من تعذيب يمكن أن يجعلني أعترف بما لا أعرف. أمّا الأشياء التي أعرفها، فلن أضن عليكم بأي شيء منها. بالأمس بعد الظهر بقليل التقيت زوجين. وللتوّ عصفت هبّة ريح، ورفعت وشاحها المتدلي، بحيث لمحت وجهها. في الحال حجب ثانية عن مرآي. ربما يكون ذلك أحد الأسباب؛ فقد بدت مثل راهبة بوذية. في تلك اللحظة عزمت على أسرها حتى لو توجب علي قتل زوجها.

لمَ؟ القتل بالنسبة لي ليس قضية لها عظيم الأثر كما تحسبون. حين تؤسر امرأة، فإن على زوجها أن يقتل على أي حال. في القتل، أستعمل السيف الذي أحمله على جانبي. أأنا الوحيد الذي يقتل الناس؟ أنتم، أنتم لا تستعملون سيوفكم. أنتم تقتلون الناس بسلطتكم، وبأموالكم. أحياناً تقتلونهم بذريعة العمل لأجل صالحهم. صحيح أنهم لا ينزفون. وأنهم في كامل صحتهم، لكن الأمر سيّان، فقد قتلتموهم. إنه لمن الصعوبة بمكان أن نقول من هو الآثم الأكبر، أنتم أم أنا. (ابتسامة ساخرة).

لكنه سيكون أمراً جيداً لو استطعت أن آسر امرأة دون قتل بعلها. لذا، قررت أن آسرها، وأن أحرص على عدم قتله. لكن الأمر مستحيل على طريق محطة ياماشينا. لذا رتبت لاستدراج الزوجين نحو الجبال.

كان الأمر بمنتهى السهولة. صرت رفيق سفرهما، وأخبرتهما بأنه توجد رابية قديمة في الجبل هناك، وأنني نبشتها ووجدت كثيراً من المرايا والسيوف. تابعت بأن أخبرتهما بأنني دفنت الأغراض في غيضة خلف الجبل، وأنني أرغب في بيعها بسعر منخفض لأي شخص يحرص على امتلاكها. ثم.... إنكم ترون، أليس الطمع فظيعاً؟ كان قد بدأ يقتنع بحديثي قبل أن يدرك ذلك.. خلال أقل من نصف ساعة كانا يقودان حصانهما باتجاه الجبل معي.

حين وصلنا إلى قريب من الغيضة، أخبرتهما أن الكنوز مدفونة فيها، وطلبت منهما أن يأتيا ويشاهدا. لم يكن لدى الرجل اعتراض ـ كان الطمع قد أعماه. قالت المرأة إنها ستنتظر فوق حصانها. كان طبيعياً بالنسبة لها أن تقول ذلك، أمام منظر غيضة كثيفة. أصدقكم القول، مضت خطتي كما أردت، لذا دخلت معه إلى الغيضة، وقد خلفناها وحيدة وراءنا.

لم يكن في الغيضة سوى الخيزران لبعض المسافة. على مسافة خمسين ياردة تقريباً إلى الأمام ثمة أجمة مفتوحة نوعاً ما من أشجار الأرز. إنها بقعة مناسبة لغرضي. كذبت عليه كذبة معقولة بأن الكنوز مدفونة تحت شجرات الأرز، شاقاً طريقي عبر الغيضة. حين أخبرته بهذا، شق طريقه بجد نحو شجرة الأرز النحيلة الظاهرة خلال الغيضة. بعد حين خفت كثافة أشجار الخيزران، ووصلنا إلى حيث نَمَتْ عدة شجرات أرز في صف. وحالما وصلنا إلى هناك، أمسكت به من الخلف. ولأنه كان سيافاً، مدرباً، فقد كان قوياً تماماً، لكنه أُخذ بالمفاجأة، فلم يكن له من معين. بعد وقت قصير قيدته إلى جذر شجرة أرز. من أين أتيتُ بالحبل؟ حمداً لله، فقد كان معي حبل، بحكم كوني لصاً، فلربما توجب علي أن أتسلق جداراً في أية لحظة.

طبعاً كان من السهل منعه من الصراخ بحشو فمه بأوراق الخيزران الساقطة.

حين تخلصت منه، ذهبت إلى امرأته وطلبت منها أن تأتي وتراه، لأنه مرض فجأة كما يبدو. لا حاجة للقول بأن هذه الخطة نجحت أيضاً. دخلت امرأة، نازعة قبعتها القشية، إلى أعماق الغيضة، حيث اقتدتها من يدها. وفي اللحظة التي لمحت فيها زوجها، استلت سيفها الصغير. أنا لم أرَ في حياتي امرأة بهذا المزاج العنيف. فلو لم أحترس، لتلقيت طعنة في جانبي. راوغت، لكنها تابعت تضرب في اتجاهي. كان من الممكن أن تصيبني بجرح بليغ أو أن تقتلني. لكنني تاجومارو. فقد استطعت أن أسقط منها سيفها أرضاً دون أن أجرد سيفي.

وأكثر النساء جرأة تصبح لا حول لها ولا قوة حين تكون بلا سلاح. استطعت على الأقل أن أشبع رغبتي فيها دون أن أسلب زوجها حياته.

أجل.. دون أن أسلبه حياته. لم تكن لدي الرغبة في قتله. وكنت على وشك الفرار من الغيضة، مخلفاً المرأة باكية ورائي، حينما تشبثت بذراعي بجنون. وبشظايا كلمات، طلبت أن يموت أحدنا أنا أو زوجها. وقالت إنه لأشق عليها من الموت بما لا يقاس أن يعرف عارها رجلان. قالت وهي تلهث إنها تريد أن تكون زوجة من يبقى. عندها تملكتني رغبة عارمة في قتله. (انفعال كئيب).

أن أخبركم بهذه الطريقة، لا شك، سأبدو رجلاً أكثر قسوة منكم. لكنكم لم تروا وجهها. وخصوصاً عينيها المشتعلتين في تلك اللحظة. حالما وقعت عيني على عينها، أردتها أن تكون زوجتي.. ملكت هذه الرغبة الوحيدة عليَّ عقلي. ليس الأمر شهوة وحسب، كما يمكن أن تحسبوا. في ذلك الحين، لو لم تكن لدي رغبة أخرى سوى الشهوة، لما ترددت في دفعها أرضاً والفرار بعيداً، ولما لطخت سيفي بدمه. لكنني في اللحظة التي حدقت بوجهها في الغيضة المظلمة، قررت ألا أغادر المكان دون أن أقتله.

لكنني لم أحب أن ألجأ إلى وسائل غير منصفة لقتله. ففككت وثاقه وطلبت منه أن يقارعني بالسيف. (إن الحبل الذي وجد عند جذر شجرة الأرز هو الحبل الذي أسقطته في ذلك الحين) استل سيفه الغليظ، ثائراً غاضباً. وانقض علي بضراوة، بسرعة فكرة، دون أن ينبس ببنت شفة. لا حاجة لأن أخبركم كيف انتهت مبارزتنا. الضربة الثالثة والعشرون... تذكروا هذا من فضلكم. ما زلت متأثراً بهذه الحقيقة. ليس من مخلوق قارعني بالسيف اثنتين وعشرين ضربة قط. (ابتسامة مبتهجة).

حين هوى، التفت إليها، خافضاً سيفي الملطخ بالدم. لكن ما أدهشني كثيراً أنها قد غادرت. تساءلت إلى أين هربت. بحثت عنها في أجمة أشجار الأرز. أصغيت، لكنني لم أسمع سوى أنين قادم من حنجرة الرجل المحتضر.

لعلها هربت خلال الغيضة، طلباً للمعونة، حالما شرعنا نتقارع بالسيوف. حين فكرت بذلك، قررت أنها مسألة حياة أو موت بالنسبة لي، لذا خرجت إلى الطريق الجبلي، وقد سلبته سيفه، وقوسه وسهامه. هناك وجدت حصانها لا يزال يرعى العشب بهدوء. لعلها مضيعة للكلمات أن أخبركم بالتفاصيل اللاحقة، لكنني تخلصت من السيف قبل أن أدخل البلدة. هذه هي كل شهادتي. أعلم أن رأسي سيعلق بالجنازير في جميع الأحوال، لذا أنزلوا بي أقصى عقوبة. **(موقف متحدٍ)**.

شهادة امرأة جاءت إلى معبد شيميزو

بعد أن أرغمني ذلك الرجل، ذو الكيمونو الأزرق على الاستسلام له، ضحك ساخراً فيما كان ينظر إلى زوجي المكبل. كم كان زوجي مذعوراً! لكنه كان كلما جاهد ليخلص نفسه، أخذ الحبل في حزّ جسمه أكثر. وعلى الرغم مني ركضت متعثرة نحوه. أو بالأحرى حاولت أن أركض نحوه، لكن الرجل كان يسقطني أرضاً باستمرار. في تلك اللحظة بالذات رأيت ضوءاً لا يوصف في عيني زوجي. شيئاً يفوق الوصف... عيناه تجعلاني أرتجف حتى الآن. تلك النظرة المباشرة لزوجي، الذي لم يستطع أن ينبس بكلمة، أفضت لي بكل ما في قلبه. لم يكن البريق الذي في عينيه ضيقاً ولا حزناً. كان نوراً بارداً وحسب، نظرة اشمئزاز.

صرخت على الرغم مني، مصعوقة بالنظرة التي في عينيه أكثر مني بلكمة اللص، وسقطت مغشياً علي.

صحوت بمرور الوقت، ووجدت أن الرجل الذي يلبس الحرير الأزرق قد رحل.

رأيت فقط زوجي ما يزال مكبلاً إلى جذر شجرة أرز. نهضت بصعوبة من فوق أوراق الخيزران، ونظرت في وجهه؛ لكن التعبير الذي في عينيه ظل كما كان من قبل.

في عينيه، كان ثمة كراهية تبدو من وراء الازدراء البارد. عارٌ، وحزن، وغضب.. لا أعرف كيف أعبر عن مشاعري في ذلك الوقت. نهضت إلى زوجي، مترنحة على قدمي.

قلت له: «تاكيجيرو، بما أن الأمور قد وصلت إلى هذا الوضع، فأنا لاأستطيع أن أعيش معك. لقد قررت أن أموت،.... لكنك يجب أن تموت، أيضاً. لقد شهدت عاري. ولا أستطيع أن أدعك حياً على هذه الحال...».

كان هذا كل ما استطعت قوله. تابع التحديق بي باشمئزاز واحتقار. بحثت عن سيفه، وقلبي يتحطم. لا بد أن اللص قد أخذه. لم يكن سيفه ولا قوسه وسهامه في الغيضة.

لكن سيفي الصغير، لحسن الحظ، كان ملقى عند قدميّ. رفعته عالياً، وقلت ثانية، «أعطني حياتك. وسأتبعك على الفور».

حين سمع هذه الكلمات، حرك شفتيه بصعوبة. وبما أن فمه كان محشواً بالأوراق، فإن صوته لم يسمع أبداً. لكنني فهمت كلماته بلمحة. كانت نظرته التي تحتقرني تقول، «اقتليني». وبين الوعي واللاوعي طعنت بالسيف قلبه خلال الكيمونو الليلكي.

لا بد أنّه أغشي علي ثانية في ذلك الوقت. بمرور الوقت حاولت أن أنظر، كان قد لفظ للتو آخر أنفاسه ـ وهو ما يزال مكبلاً. شعاع شمس آفلة تدفق خلال أجمة أشجار الأرز والخيزران، وأضاء وجهه الباهت. حللت الحبل عن جسده الميت، وأنا أزدرد نحيبي و... وماذا حدث بعدئذ لا أقوى على إخباركم. على أي حال لم تكن لدي القوة لأموت. طعنت حنجرتي بالسيف الصغير، وألقيت نفسي في البركة عند سفح الجبل، وحاولت قتل نفسي بطرق عديدة. لا أزال حية بلا شرف، غير قادرة على وضع حد لحياتي. (ابتسامة حزينة). ولأنني تافهة، فلا بد أن أنبذ حتى من قبل كوانون الرحيم. قتلت زوجي. اغتصبت من قبل لص. ماذا عساي أن أفعل؟ ماذا عساي... أنا... (نحيب عنيف، بالتدريج).

قصة القتيل، كما رويت عبر وسيط روحي

بعد الاعتداء على زوجتي، أخذ اللص، الجالس هناك، يقول لها كلمات معزية. لم أستطع الكلام، طبعاً. فقد كان جسمي كله مكبلاً بقوة إلى جذر شجرة أرز. لكنني في أثناء ذلك غمزتها مراتٍ عديدةً، لأقول لها «لا تصدقي اللص». أردت أن أنقل إليها مثل هذا المعنى.

لكن زوجتي، الجالسة بيأس على أوراق الخيزران، كانت تحدق في حضنها. كل الظواهر، كانت تشير إلى أنها تصغي إلى كلماته. عذبتني الغيرة. تابع اللص في الوقت ذاته حديثه الماكر، من موضوع إلى آخر. أخيراً، قدم اللص عرضه الجريء والوقح. قائلاً: «بما أن عفتك قد لوثت، فلن تبقي على وفاق مع زوجك، فهلا صرت زوجة لي؟ إن حبي لك هو ما جعلني أكون عنيفاً معك».

وفيما اللص يتكلم، رفعت زوجتي وجهها كما لو كانت منتشية. لم تبد جميلة قط كما كانت في تلك اللحظة. ما الذي قالته زوجتي الجميلة في معرض الإجابة عليه بينما كنت مكبلاً هناك؟ لقد ضعت في الفاصل الزمني، لكنني ما إنْ أفكر بجوابها حتى أحترق غضباً وغيرة. فقد قالت،... «إذا خذني معك حيثما ذهبت».

ليس هذا ذنبها الوحيد. لو كان هذا فقط، لما تعذبت على هذا النحو في الظلام. فحين كانت خارجة من الغيضة كما لو في الحلم، ويدها في يد اللص، شحبت فجأة، وأشارت إلي وأنا مقيد إلى جذر شجرة أرز، وقالت: «اقتله»! حتى الآن تهدد هذه الكلمات بإلقائي منكس الرأس نحو جحيم الظلام الذي لا قعر له. هل خرج مثل هذا الشيء البغيض من فم بشري من قبل؟ هل سبق أن قرعت مثل هذه الكلمات الملعونة أذناً بشرية، ولو لمرة واحدة؟ ولو لمرة واحدة مثل... (فجأة صرخة ازدراء). عند هذه الكلمات شحب وجه اللص ذاته.

صاحت «اقتله»، وهي تتشبث بذراعيه. حدق فيها، دون أن يجيب بنعم أو لا.. لكنني لم أكد أفكر بجوابه حتى كانت قد طُرحت أرضاً فوق أوراق الخيزران. (صرخة ازدراء مرة ثانية). نظر إلي وقال، وهو يصالب ذراعيه بهدوء، «ماذا ستفعل بها؟ تقتلها أم تنقذها؟ عليك أن تشير برأسك فقط. تقتلها؟» أرغب في مسامحته على جريمته بسبب هذه الكلمات فقط.

وفيما أنا متردد، أطلقتْ صرخة حادة وركضت نحو أعماق الغيضة. على الفور حاول اللص الإمساك بها، لكنه فشل حتى بالإمساك بكمها.

بعد أن هربت، تناول سيفي، وقوسي وسهامي. وبضربة واحدة قطع واحداً من قيودي. أتذكر غمغمته وهو يقول، «مصيري هو التالي». ثم اختفى من الغيضة. وصمت كل شيء بعد ذلك. لا بل سمعت أحدهم يبكي. أصغيت بانتباه، فيما كنت أفك بقية الأربطة، فلاحظت أنه كان بكائي أنا. (صمت طويل).

رفعت جسدي المنهك عن جذر شجرة الأرز. كان يلتمع أمامي السيف الصغير الذي أسقطته زوجتي. رفعته وغرزته في صدري. صعدت كتلة من الدم إلى فمي، لكنني لم أشعر بأي ألم. حين برد صدري، صار كل شيء صامتاً كالموتى في قبورهم. ما أعمقه من صمت!

لا تسمع زقزقة واحدة في السماء فوق هذه المقبرة في جوف الجبال. قليلاً قليلاً خفت النور تدريجياً، إلى أن ضاعت أشجار الأرز والخيزران عن النظر. لَفّني صمت عميق، وأنا ممدد هناك.

ثم زحف أحدهم نحوي. حاولت أن أرى من يكون. لكن الظلمة كانت تتراكم حولي. شخص ما..... سحب ذلك الشخص السيف الصغير برشاقة من صدري بيده التي لا تُرى. في الوقت ذاته تدفق الدم إلى فمي. وغرقت إلى الأبد في ظلمة المكان.■

أثر القدم

قصة للكاتب الإيراني

جلال آل احمد

ت. د. ندى حسون

كان الجوّ بارداً، وكنت أتمشّى على ثلج الشارع في انتظار الحافلة، وأرتعش تحت معطفي. الثلج يهطل منذ يومين، ولم تر عيناي قط أذى خلّفه هطول الثلج كما رأتا في ذاك اليوم. كما أنّ نظرتي مازالت تذكر الثلج الناصع الذي هطل ذاك اليوم وتحدّق مندهشة. كان في الغرفة التي أدرّس فيها مدفأة وكانت دافئة؛ لكن ما الفائدة؟ لم يصطحبني الدفء. مرّة أخرى كان الشارع، والثلوج المتجلّدة على أرضه، وثانية كان البرد وانتظار الحافلة. أنهيت درسي بسرعة، لم أكن متعباً لكن كنت أشعر بالبرد، وأشعر بعظام كتفيّ ترتعش تحت معطفي، وأنا أتمشّى إلى جوار ساقية الشارع في انتظار الحافلة وقد رفعت ياقة المعطف. الثلج مازال يهطل، يتحوّل شيئاً فشيئاً إلى برد. كانت حبّاته صغيرة وثقيلة. وكنت أشعر بالرعشة وهي تدخل من أعلى ياقتي وتتوضّع على عنقي. جاءت حافلتان ومرّتا، وكانت نظرتي وسط سواد الليل تلاحق قطع الثلج التي تجلب الرعشة مع برودتها. عجلات السيّارات كنست إسفلت الشارع، لكن الثلج يهطل ثانية. وكنت أشعر بليونة الثلج تحت قدميّ وهو يسحق بعضه بعضاً، وأسمع صوته الذي كان ناعماً وطريفاً وهو يضغط وسط السكون غير العاديّ لأول الليل. تحت نور مصباح الشارع الذي كان خافتاً وكدراً كانت حبّات الثلج تترك وراءها حبالاً بيضاً وسط ظلام الفضاء المنوّر. حبال خياليّة وبيضاء لم تعقد في أيّ مكان من السماء، وكانت تتّخذ الروح فقط في ظلام الليل. كان الشارع خالياً.

هناك شخص آخر يقف في انتظار الحافلة. وكانت عيناي تلاحق قطع الثلج حائرة وهي تخبط على الأرض.

توقّفت فجأة تحت نور المصباح الشاحب، وقعت نظرتي على أثر قدم على الثلج الجديد الذي هطل على الشارع؛ كان أثر قدم كبيرة وعريضة قد مرّت حديثاً، ولم تكن حبّات الثلج قد غطّت سطحها تماماً.

ورغماً عنّي فكّرت: «هل يمكن ذلك؟ أيمكن أن يكون هذا أثر قدمي؟ ليته كان أثر قدمي!..» وفجأة أدركت كم أتمنّى أن يكون أثر قدمي. رأيت كم آمل أن يبقى أثر قدمي على الأرض.

كنت على وشك أن أؤكّد أنّها أثر قدمي. لكن.. كان هناك شخص آخر يتمشّى في انتظار الحافلة.

كانت نظرة عيني تبحث ثانية بين الحبال الوهميّة والبيضاء التي تتركها قطع الثلج وراءها، وكنت أفكّر: «ماذا يعني ذلك؟ يعني أنّ أثر قدمي يبقى على الأرض؟ ليته كان أثر قدمي!».

كانت حبّات الثلج الكرويّة والثقيلة تغوص وسط البخار الذي كان يخرج من فمي، وتغطّي أثر القدم الذي وقعت عليه عيناي.

كان هذا الأمل قد ترسّخ بشدّة في داخلي. وكان الجوّ بارداً، وكنت ما أزال أرتعش تحت المعطف وفي انتظار الحافلة، كنت أسحق الثلج المتجمد تحت قدميّ.

فجأة استدرت وسلكت الطريق الذي كنت قد أتيت منه، وتسمّرت عيناي بآثار الأقدام ثانية. كانت الآثار أمامي. ولم تكن حبّات الثلج الكرويّة والثقيلة قد غطّت سطحها بعد.

ازداد الأمل في داخلي. وفجأة اصطدمت عيناي بحذاء ذاك الآخر الذي كان يتمشّى في انتظار الحافلة. كان يرتدي حذاء لمّاعاً متوسّط الساق (جزمة) وخياطة كفّ حذائه قد بقيت على الثلج في أطراف المكان الذي كان يقف فيه، ولم يكن الثلج قد غطّاها بعد. هذا الأثر الذي كان كبيراً وعريضاً لم يكن فيه خياطة. كان أملس. كان

كعبه منفصلاً عن كفّه، وقد بقي مكان كعبه سبعة ثقوب صغيرة. تذكّرت أنّي لم أعد أرتعش. اخترت أكثر الآثار وضوحاً وتقدّمت بحذر.

كان أثراً لقدم يمنى. رفعت قدمي اليمنى ووضعتها إلى جانبها، وحين أحسست أنّ ثلجاً جديداً قد هطل سحقته تحت قدمي. ورفعت قدمي و«ما أحسن ذلك... أيمكن ذلك؟.. هذا يعني أنّه ممكن! ما أجمل ذلك!...» ولم يكن السرور السريع الذي مرّ في داخلي يمنح الدفء. كان كتفاي يرتعشان ثانية تحت المعطف.

علا صوت زمور الحافلة وتنحّيت جانباً. مرّت عجلات الحافلة فوق أثر القدم تماماً، وتوقّفت على بعد قدمين، وصعدت. مازلت أرتعش. الحافلة فارغة، باردة. وأصابع قدمي تجمّدت داخل الحذاء. كان هناك التهاب يدخل من جوانب الزجاج. وكانت حبّات الثلج تضرب وجهي. نظرتي موجّهة إلى الأمام، خلفيّات الزجاج مشوبة بالثلج الذي يتجمّد ويلتصق بالزجاج. كنت أفكّر: «يعني... جيد، هذا أنا الذي كنت على الثلج! كان هناك أثر قدم على الثلج. هه! أثر قدم على الثلج.. ما فائدته؟ هه! يمكن أن يكون؟ مع هذا البرد! بهذه القدم اللعينة التي تكاد تتجمّد؟ يعني أنّه من الممكن؟ كيف يكون ممكناً؟!...» كنت أرتعش بشدّة. كان داخل السيّارة بارداً. الزجاج يهتزّ ويصدر صوتاً يبعث على الارتعاش. سلسلة العجلات تصطدم بالثلج المتجمّد وتصدر صوتاً، وصبيّ السائق يتكلّم بصوت عال عال. وأحياناً كان يخرج رأسه ويصرخ.

نزلت في التقاطع. كاد كتابي يسقط من تحت إبطي. حتّى قدماي كادتا ترتعشان وكدت أنزلق. ضغطت أسناني بعضها فوق بعض، وأمسكت بالكتاب تحت إبطي، وأوصلت نفسي إلى الرصيف الذي تجمّد ثلجه تحت قدميّ وأصبح قاسياً، أعرف أنّ أثر قدمي لن يبقى فوقه. كان الرصيف المجاور للتقاطع مزدحماً.

الناس جميعاً يمضون مسرعين. كلّهم وضعوا أيديهم داخل جيوبهم، وأنفاسهم تصدر البخار كالأحصنة. كانوا يحتمون تحت مظلاّتهم، ويشعرون بالدفء جميعاً. لم يكن هناك ظهور للحفاة والعراة. إمّا أن يكونوا قد ماتوا ودفنوا تحت الثلج دون إزعاج الآخرين أو تكليفهم، أو التجؤوا إلى مقابرهم ليشعلوا النار. حتى وجوه أولئك الذين يمرّون من جواري أراها متورّدة ودافئة. كأنّهم قد خرجوا من غرفة

دافئة أو من الحمّام. كانوا قد أخرجوا دفئاً كهذا معهم. كانوا جميعاً يشعرون بالدفء، وقد لبسوا قفازاتهم، وآثار أقدامهم تبقى على الثلج الذي تساقط حديثاً، أو لا تبقى. لم يكن هذا الأمر يعنيني. كنت أفكر بأثر قدمي. كنت أفكر بنفسي، حيث أرتعش تحت ملابسي، وكنت قد فررت من البرد وأعاتب نفسي: «أترى؟ أترى أيّها الأحمق؟ جميعهم سعداء ويشعرون بالدفء. البخار يخرج من أفواههم جميعاً كالأحصنة، أترى؟ أترى كيف يرفعون أقدامهم بقوّة؟ نعم، أنت ماذا تقول؟ أنت أنت الذي تكاد تموت من البرد. أنت الذي تكاد تسلم الروح. وأثر قدمك لا يبقى فوق أيّ شيء، فوق أيّ شيء! لا على الثلج، لا على الأرض! نعم أثر قدمك على الثلج أيضاً لا يبقى. أتفهم؟ حتى على الثلج!».

نورٌ خافتٌ كان يصدر من الأواني الزجاجيّة في دكّان بائع الزبدة في أوّل التقاطع؛ حيث يتصاعد منها البخار وتسيل في أرضها الباهتة كخدوش مضيئة. وفي ضياء تلك الجادّة التي كانت تبدو وكأنّها تتقدّم بين ثلج الرصيف، والتي قد يستطيع شخصان عبورها معاً بصعوبة، كان هناك طريق قد فتح فوق الثلج، وتبدو آثار أقدام توضعت بعضها فوق بعض أيضاً، وداس بعضها على بعض في الزاوية اليسرى كعب مع نعله الممسوح، كفّ ضيّق وقصير لحذاء نسائيّ، علامة لأربع أصابع قدم يسرى كانت قد وضعت على الثلج عارية، خياطة قالب حذاء رجاليّ كبير كان قد استقرّ مطمئناً، وعلامة المعمل الذي صنعه أيضاً يمكن قراءتها. وجميع أنواع آثار الأقدام الأخرى كانت متوضعّة بعضها فوق بعض في ضيق الطريق الذي كان يتقدّم بين الثلج؛ وكانت تبدو مختلطة في الضياء الخافت الذي كان يشعّ على ثلج الرصيف وفجأة خطرت لي فكرة جديدة «أترى؟ أترى كيف أصبح؟ لم يبق أثر قدم أيّ شخص سالماً. أثر قدم من بقي سالماً. أثر قدم من بقي سالماً ليبقى أثر قدمك؟ ليس من الضرورة أن تبقى آثار أقدام الناس سالمة. آثار أقدام الناس يجب أن تفتح الطريق. المهمّ أن يفتح الطريق. فالجادّة قد تسحق تحت الثلج. حين تفتح الجادّة ما فائدة أثر القدم؟ أثر قدمك أيضاً كذلك. لنفترض أنّ أثر قدمك ضاع، عزاؤك أنّه ضاع في الجادّة. في الجادّة التي تتقدّم بين الثلوج.

الجادّة التي يأتي الناس منها ويذهبون، افترض أنّ أثر قدمك ضاع، لكنّ عزاءك أنّ الجادّة فتحت بين الثلوج...».

سعادة الخاطر هذه التي كنت قد وجدتها، التي منحت قلبي الدفء لحظة قد استطاعت أن تكون العزاء، كنت أستطيع أن أريح فكري. لكن في الوقت نفسه الذي كنت أمضي فيه بهذه السعادة، كان مكان آخر في ذهني يقول شيئاً آخر. مكان آخر لا أعرفه، ربّما كان ذاك المكان الذي نشأت منه تلك الفكرة. لكنّ هذه الفكرة كانت أكثر وضوحاً وأكثر حضوراً، وكانت تحثّني «هه لكن عوض ذلك أنّ الجادّة فتحت! نعم؟ ليضع أثر قدمك لتفتح الجادّة؟ آها؟ الجادّة من أجل أولئك الناس الذين يبدون جميعاً، وكأنّهم قد خرجوا من الحمّام، ويصدر نفسهم بخاراً كالأحصنة؟ من أجل هؤلاء. أصلاً لم تفتح الجادّة، لماذا لا يصيب الثلج الناس جميعاً؟ أليس لديهم أحذية؟! هل بترت أعضاؤهم؟ لماذا يضيع أثر قدمك؟».

وصرت أضحك من السعادة التي كنت قد شعرت بها. ضحكة مرّة وتبعث على الارتعاش. ضحكة لم تكن تستطيع أن تتسلّل إلى وجهي، ولا أن تجد طريقاً إلى قلبي. ضحكة هي نفسها التي كنت أسحقها تحت أسناني، ولو كان بالإمكان لألقيتها تحت قدميّ.

كان الرصيف مظلماً. ومن وسط الطريق الذي كان قد توضّع تحت ثلج الرصيف، كنت أمرّ، كنت ما أزال أرتعش تحت معطفي، وألوم نفسي، وكنت أسخر من السعادة التي وجدتها. حين انعطفت داخل الزقاق الذي كان يضاء تحت نور مصباح كانت حبّات الثلج تصبح أكبر، وكانت قد أصبحت أخفّ وأخذت تتطاير كالقطن من قوس الحلاّج، ثمّ تحطّ على الأرض. إلى جانب عمود المصباح، رأيت جثّة متجمّدة لقطّة سوداء ممدّدة، وفجأة شعرت بهلع. «أتكون هذه قطّتنا؟ لا قدر الله....». وتقدّمت أردت أن أحرّكها برأس حذائي. كانت قد التصقت بالثلج ولم تتحرّك كانت قطّتنا. تلك القطّة السوداء البليدة غير المحبّبة التي لم تكن تعرف غير الركض بين الأقدام في الممرّ، وأن تمدّ رأسها من جوانب الأبواب المفتوحة للغرف خلسة.

تلك الهرّة الفضوليّة التي كنت منذ البداية أحاول أن أصبح رفيقاً لها، وفي النهاية لم أنجح أيضاً. كنت دائماً أخشى أن أدوس عليها في الظلام وأهلكها. شعرت

بالضيق. لقد عصر قلبي في قبضة خفيّة من الهمّ لفّ وجودي، ورأيت أنّني أريد أن أخرج كلّ هموم قلبي من أجل هذا الذنب الذي اقترفته. «لماذا خرجت لماذا؟ في هذا البرد والجليد. في هذا الثلج الذي يكاد الناس يلفظون أرواحهم فيه. لماذا خرجت؟...» وفي الوقت الذي كنت أرتعش فيه تحت معطفي وفي ظلمة السلّم، كنت أهرب من البرد، وكان مفتاح غرفتي قد تحوّل بيدي إلى قطعة ثلج، كنت أشعر بالضيق وألوم نفسي، وكنت أخشى أن «لا يبقى أثر قدمي... ألاّ يبقى على الأرض...».■

للقدر طريقته

كورنتي مُروك

ت. محمد شريف الطرح

صرخت يائسة «توقفْ عن الزعيق» وأنا أضغط زر جهاز الإنذار الموجود في سلسلة مفتاح السيارة، وعلى الرغم من كثرة المرات التي حاولت فيها معالجة صوت بوق السيارة، بقي يدوّي.

بعد بضع محاولات أخرى توقفَ. ولكن عندما حاولت تشغيل السيارة، لم يدر المحرك أبداً. لقد حذرتني المرأة التي اشتريت السيارة منها بأن جهاز الإنذار لا يعمل جيداً أحياناً. وقالت أيضاً إن تشغيل جهاز الإنذار وإطفاءه قد يحلان المشكلة. ويبدو أنها عالجته مرة واحدة فقط؛ فالأمر لا يحدث كثيراً، ولم يعرف الناس الذين تجمعوا حول السيارة ليروا ما الأمر، ما هي المشكلة. فهذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها معي مثل ذلك ولذلك فعلت ما قالته المرأة لي؛ مع ذلك لم تحل المشكلة، ولم يعمل المحرك.

صرخت يائسة «اللعنة!»

ذهبت إلى شقتي، وأخرجت دليل الهاتف. بمن سأتصل؟ لا أعلم.. ولكن كان هناك عدد من أسماء الشركات التي يمكنني أن أختار واحدة من بينها. واستقر رأيي على واحدة منها يقول إعلانها: «الخدمة على مدار 24 ساعة باليوم، وخدمة مباشرة على جانب الطريق».

وصل رجل الخدمة بعد عشرين دقيقة.

عندما خرج من شاحنته والتفت ليغلق بابها، دوّى جهاز الإنذار الذي في داخلي. فقد كان طويلاً وذا ذقن عريضة، وشعره بني اللون، وابتسامته عريضة. وعندما التقت عيناه الخضراوان الناعمتان بعينيَ، ارتعشت معدتي.

- السيدة كيم ماك آليستر؟

- الآنسة. صححت قوله سريعاً

واتسعت ابتسامته وقال: «أين السيارة؟»

فأريته السيارة وشرحت له حالتها.

- سنرى ما نستطيع فعله.

أعطيته المفاتيح، وتماست أصابعنا، فرفعت رأسي ورأيته يبتسم ابتسامة عصبية.

وقال: «شكراً» وهو ينظر في عيني مباشرة قبل أن ينسحب.

ومرة أخرى ارتعشت معدتي.

حاول فصل جهاز الإنذار، لكن صوته دوّى أيضاً ولم يدر المحرك كذلك.

فقال: «همم، سأعود فوراً»

ثم أحضر علبة الأدوات من صندوق شاحنته ونزل تحت سيارتي، وراح يسحب حزمة من الأسلاك.

قال وهو يفحص الأسلاك: «هل كان ذلك يحدث منذ زمن طويل؟»

فقلت: «المرة الأولى معي» وشرحت له قصة المرأة التي اشتريت السيارة منها.

فقال: «هممم» وهو يركز على الأسلاك، ولم أعرف إن كان جوابه «هممم» موجهاً إلى الأسلاك أم إلي، ورفع غطاء المحرك ودار حتى استند إلى مقدمة السيارة وانثنى بداخلها.

- «أرجو ألا تكون شركتي بين الشركات التي أخذتها إليها».

- «للأمانة، لا أعرف إلى أين أخذتها، فهي لم تخبرني بذلك، لكنها قالت: لم يكن من الممكن إصلاحها».

ـ «حسناً، سنرى إن كنا نستطيع تغيير ذلك» وغمز بعينه وعاد ليلعب بالأسلاك تحت السيارة «ماذا تعملين لكسب العيش؟» فأجبته، «إنني أعمل مساعدة قانونية في شركة قانونية».

ـ أية شركة؟

ـ ألتندورف وريكين، مركز البلد، لماذا؟ هل تبحث عن محام؟

ـ في الواقع، نعم. إن رئيسي على وشك التقاعد، وأنا لست مسروراً من الشخص الذي سيشتري الشركة منه.

ـ آه، في هذه الحالة، ذكّرني حتى أعطيك واحدة من بطاقاتي عندما تنتهي.

فالمحامون الذين أعمل لديهم يعالجون جميع أنواع حسابات الشركات الصغيرة.

ـ «عظيم. شكراً».

صعد إلى مقعد السائق، وأغلق الباب، أدار جهاز الإنذار، ثم أوقفه، ومن ثم أدار محرك السيارة من دون أن ينطلق بوقها، فقال: «انتهى الأمر» وكان يبتسم عندما نزل من السيارة.

ـ هل أصلحتها؟ وبهذه السرعة؟

فقال: «ليس العمل بأبواق السيارات صعباً، عندما تعرفين ما تفعلين» سألته: «بكم أنا مدينة لك؟» فأخبرني. بينما راح يأخذ أدواته دخلت إلى السيارة وكتبت له شيكاً وأخذت بطاقة من بطاقاتي وخرجت لأعطيه الشيك والبطاقة. فقال: «شكراً» وأخذها مني.

ـ الشكر لك! إنني أقدر مجيئك سريعاً.

ـ لا شيء أبداً. فهذا عملي.

وتردد لحظة وكأنه يريد أن يقول شيئاً آخر، وبابتسامة أخيرة لوح بيده مودعاً دخل سيارته وقادها مبتعداً. غاب عن ناظري، على الأقل، إذ لم أستطع أن أغيبه من ذهني طوال ذلك اليوم.

ما كان غريباً بالنسبة لي هو أنني لم أكن عادة، كما أنا الآن، مهووسة بشخص خلال ربع ساعة وحسب فأنا لا أعرف عنه شيئاً، حتى اسمه، يا الله! وفي أثناء تناول العشاء في ذلك المساء، أخبرت صديقتي تريشيا عنه. فقالت لي: «اتصلي بي هاتفياً واطلبي منه أن يخرج معك، فأنت امرأة عصرية قبل كل شيء، ولا يوجد أي أذى في ذلك». احمر وجهي عندما فكرت في ذلك. وتساءلت، ترى كم مرة في اليوم يتعرض هو لمثل هذا الموقف؟ قد تكون النساء الأخريات جريئات، ولكنني بالتأكيد لم أكن كذلك، أم هل كنت يا ترى؟

ـ لا تكوني محتشمة كثيراً، يا كيم. كيف تعتقدين أن الناس يتقابلون في هذه الأيام؟

فأجبتها بصورة تغيظها: «على شبكة الإنترنت».

دورت عينيها وقالت: «من وجهة نظري أرى في الأمر دوراً للقدر. فالسيدة التي اشتريت السيارة منها، كانت قد أخذتها إلى شركات عدة لإصلاحها، صحيح؟ ولكنه هو تحديداً من أصلحها، ليس هنا أية مشكلة. قد يكون السبب الوحيد لبقاء السيارة من دون إصلاح هو أن تلتقيا أنتما الاثنان».

بعد تناول طعام العشاء، وخلال بقية عطلة نهاية الأسبوع، كنت أفكر بما قالته تريشيا، ولم أستطع التوقف عن التفكير فيه، هو الذي لا أعرف اسمه.

وقررت مساء يوم الأحد أن أتصل بشركته في اليوم التالي وآخذ اسمه.

وبعدها أرسل له بطاقة شكر لإصلاحه سيارتي. وسأضيف ملاحظة أوضح فيها بأني لا أفعل ذلك عادة، ولكنني أرغب بالخروج معه في وقت ما.

خلال استراحتي الصباحية في اليوم التالي، وجدت لدي القوة لأن أنفذ خطتي. واكتشفت أن اسمه ريان كما اكتشفت أنه لم يكن مجرد رجل الخدمة، فقد كان يملك الشركة.

وكان هو الرجل الوحيد الذي يقوم بالأعمال كلها، كان في حاجة إلى خدمة الإجابة على الهاتف. ولكن إن كان اتصالي لأمر طارئ فإنهم يحاولون إيصال رسالتي مباشرة. لكني أخبرتهم بأنه ليس لدي أية رسالة، وأنهيت الاتصال.

فكتبت ملاحظتي بالسرعة الممكنة قبل أن أفقد شجاعتي، ووضعت طابعاً عليها، وأودعتها صندوق البريد. ثم حاولت أن أنسى ما فعلت.

قلت لنفسي «حسناً، إن أسوأ ما يمكن أن يحصل أنه لن يتصل هاتفياً».

بعد أربعة أيام قدرت أن هذا هو ما حصل. فلا بد من أنه تسلم بطاقتي الآن، لكنه لم يتصل. حاولت ألا أشعر بخيبة أمل، ولكنني كنت خائبة الأمل. وعندما رن جرس هاتفي خلصني من تلك الحالة، وهذا ما كنت أحتاج إليه لأنني كنت في العمل وكنت في حاجة إلى التركيز فيه، لا أن أكون مهووسة بهذا الغريب الذي تحدثت إليه قبل أربعة أيام ومدة خمس عشرة دقيقة فحسب.

ـ كيم ماك آليستر؟ لا أدري إن كنت ستتذكرينني أم لا. لقد أصلحت لك جهاز الإنذار في عطلة نهاية الأسبوع؟ وأعطيتني بطاقتك؟

فقلت: «أذكر» وبدأ قلبي يضرب بقوة في صدري. لقد اتصل أخيراً.

ـ لقد أخبرتني بأن شركتك تعالج قضايا الشركات الصغيرة.

توقف قلبي عن الضربات القوية وهبط. لقد اتصل من أجل العمل إذاً، وليس بسبب بطاقتي والملاحظة التي فيها. قلت: «نعم».

ـ حسناً. إنني لا أتصل من أجل ذلك بالتأكيد. هل لديك بضع ثوان لنتحدث؟

ـ طبعاً. وحاولت أن أخفي مشاعري، لكن ذلك غير جيد أبداً. وأسرع عقلي يحاول فهم ما يمكن أن يريد قوله. ماذا لو أنه تسلم بطاقتي وكان مرتبطاً؟

لم أشاهد خاتم زواج في إصبعه، لكن ذلك لا يعني أن صديقة لديه.

سادت فترة صمت، ثم قال بعصبية: لا أطلب من زبائني الخروج معي، لأنني أعتقد أن ذلك ليس من أدب المهنة. لكنني تمتعت بالحديث معك بالفعل، وأنا أتساءل إن كنت ترغبين بالخروج معي في وقت ما؟

جلست مصعوقة وراحت ضربات قلبي تتسارع.

فقال: «آلو؟»، عندما لم أرد عليه مباشرة، فأجبت «إنني لا أزال هنا..» فقال: «اسمعيني، إن كنت مرتبطة بشخص ما..»

فقاطعته وقلت«لا»: وأضفت سريعاً: «هل تسلمتَ بطاقتي؟»

ـ بطاقة؟

من نبرة صوته عرفت أنه لم يكن يعرف عما كنت أتحدث، فشعرت بالراحة والقلق معاً.

ـ لا تبالِ، سوف أخبركَ عنها في أثناء العشاء.

ـ هذا يعني أنك ستخرجين معي؟

ـ «نعم»، وضحكت لأنه بدا لي من صوته أنه مسرور جداً.

ورتبنا الخطط لنتقابل فيما بعد. واتصلت برفيقتي تريشيا، وأخبرتها بما حدث.

ـ «هل رأيت؟» قالتها بلهجة العارف. «فأنا أقول لك، إن الشيء يحدث بسبب. وعندما يكون القصد أن يكون، فهذا يعني أنه سيحدث.. هذه هي طريقة القدر».

وتملكني شعور غريب بأن تريشيا قد تعرف بالفعل ما كانت تتحدث عنه.■



هولاندي

لي روي جونز - اميري بركة

ت. د. محمد جلال عثمان

اميري بركة (لي روي جونز) 1934 ـ1984 Amiri Baraka (Le Roi Jones)

ولد اميري بركة في نيويورك، نيوجرسي لكويت (روي مستخدم متقاعد وآنا لويز جونز خريجة من معهد تسكجي وعاملة اجتماعية سابقة).

ساهمت أسرته في وضعه في عدة مسارات ذات طابع عنصري. في مرحلتـه الابتدائيـة درس في مدرسة غالبيتها من السود، أما في المرحلة الإعدادية والثانوية تخرج بامتياز من مدارس غالبيتها من البيض.

بين عامي 1952 و 1954 داوم بركة في جامعة هوارد ولكنه فصل منها لتدني مستواه، وجند عام 1975 في القوات الأمريكية الجوية. تميزت هذه السنوات بـالالتزام الفكـري ومحـاولات مبكرة في كتابة الشعر.

تميز العقد التالي بتغير كبير وابتعاد عن الأشياء الجميلة إلى أشياء سياسية. وتعتـبر زيارتـه إلى كوبا عام 1960 بداية وعيه السياسي للون الأسود، وإطاراً جديداً للمرجعية وهي العالم الثالث. تبلور هذا التغيير في قصائده المنشورة في ديوان «المحاضر الميت».

خلقت مسرحيات اميري بركة «الهولاندي»، «العبد»، «المعمودية» و«التواليت» إثارة بسبب الأفكار الثورية، واللغة العنيفة والإدانة الشديدة لعنصرية البيض.

تخلى اميري بركة عن اسمه المسيحي واختار اميري بركة للدّلالة على أرومته المسلمة. وأصبح معروفاً بهذا الاسم.

ركّز بركة على استعمال الأدب كقوة ثورية. لأجل هذه الغاية أعـاد النظـر في أسـلوبه الـشعري لجعله أكثر معنى لأناس لم يجدوا إلا القليل في الشعر الرسمي الأمريكي. يدل على نجاح بركة الشهرة الواسعة التي حظي بها في اجتماعاته.

عام 1979 انضم بركة إلى قسم الدراسات الإفريقيـة في سـاني، ورقـي إلى مرتبـة أسـتاذ عـام 1984حيث نشر سيرته الذاتية وكتاباً بعنوان خناجر ورماح.

هولاندي[1]

كلاي: زنجي في العشرين من عمره
لولا: امرأة بيضاء في الثلاثين من عمرها
ركاب العربة: بيض وسود
زنجي شاب
جامع تذاكر

ـ في قلب المدينة الذي يموج بالحركة، والذي يفور بحرارة الصيف. في المترو حيث يتكوم الناس في النفق في أسطورة حديثة.

ـ في المشهد الأول، نرى رجلاً يجلس في مقعد من مقاعد مترو الأنفاق، ممسكاً بمجلة، ينظر بلا تركيز على صفحات المجلة المثنية. يحول نظره أحياناً إلى النافذة التي على يمينه. تمر أضواء خافتة وظلام على الزجاج (ندهن الأضواء بقدر ما يسمح الديكور على نوافذ القطار. ونحركهم بطريقة تظهرهم وهم يتحركون، بين خفوت وتهوج، لإعطاء إحساس بالسرعة. أيضاً يمكن السماح للمحطات بالظهور بحيث ينعكس ذلك على نوافذ القطار).

ـ يجلس الرجل وحده، يعني ذلك أننا لا نرى سوى مقعده على الرغم من أن العربة مجهزة بشكل كامل كحافلة قطار الأنفاق، ولكن لا يمكن رؤية سوى مقعده. يمكن أن نجهز العمل ـ مع بداية المسرحية ـ بصوت يشبه صوت القطار الفعلي. ويمكن تكرار الصوت عبر المسرحية. أو يمكن تخفيض الصوت عندما يبدأ الحوار.

ـ يبطئ القطار بعد فترة، ويتوقف لوقت قصير عند وصوله إلى إحدى المحطات. ينظر الرجل بتكاسل إلى الأعلى، حتى يرى وجه امرأة يحدق فيه عبر النافذة، وعندما تتأكد المرأة أن الرجل لاحظ وجهها، تبدأ المرأة، وبإصرار، بالابتسام. يبتسم الرجل أيضاً دون أي أثر لإدراك ماذا يفعل. يمكن اعتبار ابتسامة الرجل استجابة غريزة ولكن غير مرغوب بها. بعد ذلك تبدأ فترة من الإحراج والفظاظة. ينظر

(1) تعبير أمريكي شائع يستخدم في تسفيه الشخص المقصود به.

الرجل بعيداً، ويشعر بالحرج أكثر، ويعود بعينيه إلى حيث كان الوجه، ولكن في هذا الوقت يتحرك القطار حيث يكون الوجه قد اختفى. وينظر الرجل عبر النوافذ إلى الرصيف وهو يتوارى. يبتسم الآن براحة أكبر وثقة، آملاً أن ذكرى هذا اللقاء الوجيز ستكون مصدر سرور. ويعود إلى حالة الشرود السابقة.

المشهد الأول:

يزأر القطار تلمع الأضواء خارج النوافذ.

تدخل لولا من مؤخرة الحافلة وهي ترتدي ثياباً فاضحة صيفية وصندلاً. تحمل حقيبة شبكية مليئة بالكتب، الفواكه، ومواد أخرى. تضع نظارات شمسية ترفعها بين الحين والآخر على جبينها. لولا طويلة ونحيفة، امرأة جميلة ذات شعر طويل أحمر يتدلى حتى أسفل ظهرها، تضع أحمر شفاه بشكل كثيف ولكن بطريقة تنم عن ذوق. تأكل تفاحة بنوع من الولع. تتقدم نحو كلاي.

تقف بجانب مقعد كلاي وتمسك بإحدى يديها الشريط المتدلي من سقف الحافلة في الوقت الذي تتابع فيه تناول التفاحة. من الواضح أنها تسعى للجلوس في المقعد بجانب كلاي، متمنية أن يلاحظ وجودها قبل أن تجلس.

يبقى كلاي جالساً. ينظر من فوق مجلته، يرفع المجلة ويخفضها في جهد يائس للترويح عن نفسه. يرى المرأة الواقفة بجانبه وينظر في وجهها، ويبتسم في تساؤل:

لولا: هاللو..

كلاي: أوه، كيف حالك؟

لولا: سأجلس... هل هذا مناسب؟

كلاي: طبعاً.

لولا: (تلقي بنفسها على المقعد، وتدفع برجليها إلى أبعد مدى كأنها في غاية التعب)

أووف! يا له من حمل ثقيل.

كلاي: ها: لا يبدو ثقيلاً جداً بالنسبة لي.

(يرجع إلى الخلف نحو النافذة، مندهشاً قليلاً، ويمكن أن يكون متجهماً)

لولا: إنه ثقيل على أي حال.

(تحرك إبهامي قدميها في الصندل، تسحب ساقها اليمنى وتضعها على اليسرى، لتتمكن من تفحص أسفل الصندل وكاحليها. وللحظة تبدو وكأنها لا تلاحظ أن كلاي يجلس بجانبها، أو أنها تحدثت معه منذ لحظة. ينظر كلاي إلى المجلة، وإلى النافذة المعتمة. وفيما يفعل ذلك تنظر إليه بسرعة).

ألم تكن تنظر إليّ عبر تلك النافذة؟

كلاي: (يلتفت وبتجهم شديد)

ماذا؟

لولا: ألم تكن تنظر إليّ عبر تلك النافذة؟ لدى وقوفنا في الموقف الأخير؟

كلاي: أحدق فيك؟ ماذا تعنين؟

لولا: ألا تعرف معنى تحدق؟

كلاي: شاهدتك خلال النافذة... إذا كان هذا ما تعنيه هذه الكلمة. لا أعرف إذا كنت أحدق.

ولكن يبدو لي أنك أنت من كنت تحدقين بي.

لولا: كنت أفعل، ولكن بعد أن استدرت وشاهدتك تحدق خلال النافذة على منطقة مؤخرتي وساقي.

كلاي: حقاً؟

لولا: حقاً. أعتقد أنك كنت تلقي بنظراتك الكسولة. لا شيء آخر لديك لتفعله. تجول بعقلك على أجسام الناس.

كلاي: آه يا ولد. واو. أعترف أنني كنت أنظر في اتجاهك. أما ما تبقى من القصة فهو من اختراعك.

لولا: أفترض ذلك.

كلاي: التحديق عبر نوافذ القطار عمل متعب. أكثر إتعاباً من النظر بارتخاء إلى مؤخرات مجردة.

لولا: لهذا جئت أنظر عبر النافذة... وعلى هذا يكون لديك باعث للاستمرار أكثر من ذلك. حتى أنني ابتسمت لك.

كلاي: هذا صحيح.

لولا: ودخلت هذا القطار، متجهة نحو محطة ليست غايتي. سرت في الممر بين الكراسي... أبحث عنك.

كلاي: حقاً؟ هذا مضحك.

لولا: مضحك... يا إلهي، أنت أبله.

كلاي: حسناً، أنا آسف يا سيدة. ولكني لم أكن مهيَّئاً للحديث.

لولا: لا، لم تكن. لأي شيء كنت مهيَّئاً؟
(تغلف قلب التفاحة بمنديل ورقي وتلقي به على الأرض)

كلاي: (يعتبر حديثها مجرد حديث بنصب حول الجنس. يلتفت نحوها ويواجهها بهذه الفكرة) أنا مستعد لأي شيء. ماذا عنك؟

لولا: (تضحك بصوت مرتفع، وتخمد ضحكتها بشكل مفاجئ)
ماذا تظن نفسك فاعلاً؟

كلاي: ماذا؟!

لولا: تقصد أني أريد اصطيادك، وأن أدعك تأخذني إلى مكان ما لتضاجعني؟

كلاي: هل أبدو كذلك؟

لولا: تبدو وكأنك كنت تحاول أن تطلق لحيتك. هذا بالضبط ما تبدو عليه. تبدو وكأنك تعيش في نيوجرسي مع والديك وتحاول أن تطلق لحيتك. هذا ما تبدو عليه. وتبدو كأنك تقرأ الشعر الصيني وتشرب الشاي الفاتر دون سكر.

(تضحك وهي ترفع رجلها عن الأخرى وتضعها عليها مرة أخرى)

تبدو مثل ملاك الموت تأكل بسكويت صودا.

كلاي: (يهز رأسه من جانب إلى آخر، محرجاً ويحاول العودة إلى الحديث، ولكنه يتأثر بكلام المرأة... حتى الخشونة الحادة في صوتها، تبدو وكأنها خفقة جانبية)

حقاً؟ هل أبدو مثل هذا؟

لولا: ليس مثل كل هذا. (تتصنع الجدية لإخفاء نبرة هادئة) أكذب كثيراً. (تبتسم) يساعدني هذا في السيطرة على العالم.

كلاي: (أكثر ارتياحاً ويضحك بشكل أعلى.)

نعم، أراهن على ذلك.

لولا: ولكن هذا صحيح، أغلبه صحيح، أليس كذلك؟ جرسي؟ ياصاحب الرقبة المتغضنة.

كلاي: كيف لك أن تعرفي كل ذلك؟ ها؟ حقاً، أعني عن جرسي... وحتى اللحية. هل التقيتك من قبل؟ هل تعرفين وارن اينرايت؟

لولا: حاولت النوم مع أختك عندما كنت في العاشرة،

(يضغط كلاي بظهره بشدة على مسند المقعد. عيناه منفتحتان، ويحاول أن يبدو مدهوشاً) ولكني نجحت منذ عدة أسابيع (تبدأ بالضحك).

كلاي: ماذا تقولين؟ هل أخبرك وارن بذلك؟ هل أنت إحدى صديقات جورجيا؟

لولا: كذبت عليك. لا أعرف أختك. لا أعرف وارن اينرايت.

كلاي: تعنين أنك كنت تأتين بهذه الأفكار من الهواء؟

لولا: هل وارن اينرايت شاب طويل نحيل أسود يتحدث بلكنة إنكليزية خادعة؟

كلاي: اعتقدت أنك تعرفينه.

لولا: ولكن لا أعرفه. اعتقدت أنك قد تعرف شيئاً مثل هذا.
(تضحك)

كلاي: نعم، نعم.

لولا: من المحتمل أنك في طريقك إليه الآن.

كلاي: هذا صحيح.

لولا: (تضع يدها على ركبة كلاي، تسحب يدها من الركبة إلى أعلى الفخذ، وتبعدها مراقبة وجهه بعمق، تستمر في الضحك، ربما أكثر لطفاً من قبل)
كسول، كسول، كسول، أعتقد أنك تظن أنني مثيرة.

كلاي: لا بأس بك.

لولا: هل أثيرك الآن؟

كلاي: نعم. ولا يستحسن أن يحدث هذا؟

لولا: كيف أعرف؟
(تعيد يدها، دون أن تحركها، تبعدها وتضعها في حقيبتها وتسحب تفاحة).
هل تريدها؟

كلاي: بالتأكيد.

لولا: (تخرج تفاحة من الحقيبة لنفسها)
تناول التفاح معاً يعتبر دائماً الخطوة الأولى. أو أن نمشي بحرية في الجادة السابعة في العشرينات في عطل نهاية الأسبوع.
(تعض التفاحة وتهز ردفيها، وتحدق بكلاي وتتحدث بغنائية متكلفة)
أستطيع الإيقاع بك... يا ولد! أن نقع معاً. ام.... ام
(تتصنع الحرية)

هل ترغب في التورط معي، يا رجل؟

كلاي: (يحاول أن يتصرف بعبثية مثل لولا، يضرب بسعادة على التفاحة)

بالتأكيد ولم لا؟ امرأة جميلة مثلك. أكون أحمق لو لم أفعل.

لولا: أراهن أنك متأكد مما تقوله.

(تمسك برسغه، حتى أنه لا يستطيع تناول التفاحة، تهز الرسغ).

أراهن أنك واثق من أي شيء سألك عنه أي شخص... أليس هذا صحيحاً؟

(تهز رسغه بشدة)

صحيح؟

كلاي: نعم، صحيح... واو، أنت قوية، أتعرفين ذلك؟ هل أنت امرأة مصارعة أم ماذا؟

لولا: ما الخطأ في أن تكون المرأة مصارعة؟ لا تحاول الإجابة لأنك أبداً ما عرفت أي امرأة مصارعة. هاهـ.

(بسخرية)

هذا أكيد. لا توجد نساء مصارعات في ذلك الجزء من جرسي. هذا أكيد.

كلاي: حتى الآن لم تخبريني كيف عرفت كل هذه الأمور عني.

لولا: قلت لك إنني لا أعرف عنك أي شيء... نموذج معروف جداً. ولكنك..

كلاي: حقيقي؟

لولا: أو على الأقل أعرف النموذج بشكل جيد. وأعرف صديقك الإنكليزي النحيل أيضاً.

كلاي: دون أسماء؟

لولا: (تستقر في مقعدها، بهدوء تنهي تفاحتها وتدندن بمقاطع من

لحن وأغنية من أغاني البلوز)
ماذا؟

كلاي: دون معرفتنا بشكل خاص؟

لولا: أوه يا ولد.
(تنظر بسرعة إليه)
ما هذا الوجه. أتعرف بإمكانك أن تكون وسيماً.

كلاي: لن أختلف معك.

لولا: (بهدوء، استجابة شاردة)
ماذا؟

كلاي: (يرفع صوته، معتقداً أن ضجة القطار قد أخمدت جزءاً من جملته)
لن أختلف معك.

لولا: بدأ شعري يشيب. شعرة شائبة مقابل كل عام عشته وكل نموذج التقيته.

كلاي: لماذا تريدين أن تبدي كبيرة؟

لولا: ولكن الأمر لطيف عندما يبدأ.
(يتغير الانتباه) بشرود
وهكذا أسند الجدار ليل ونهار.

كلاي: ماذا؟

لولا: (بتركيز) هاي، لماذا لا تأخذني معك إلى الحفلة التي تزمع الذهاب إليها.

كلاي: يجب أن تكوني صديقة لوارن لتعلمي عن هذه الحفلة.

لولا: ألا تريد اصطحابي إلى الحفلة؟
(بدلع)
هيا، هيا. اطلب مني أن أذهب إلى الحفلة.

كلاي: طبعاً، سأطلب منك أن تأتي معي إلى الحفلة. وأراهن أنك

واحدة من صديقات وارن.

لولا: ولم لا أكون صديقة لوارن؟ لماذا؟

(تمسك بيده)

هل طلبت مني الذهاب إلى الحفلة؟

كلاي: كيف أطلب منك ذلك وأنا لا أعرف اسمك؟

لولا: هل تتحدث إلى اسمي؟

كلاي: ما هو اسمك؟. هل هو سر؟

لولا: أنا لينا الضبعة.

كلاي: المرأة الشاعرة المشهورة؟

لولا: الشاعرة! لا بأس! الشيء نفسه

كلاي: حسناً تعرفين الكثير عني... ما هو اسمي؟

لولا: موريس الضبع

كلاي: الامرأة الشاعرة المشهورة؟

لولا: ذاتها

(تضحك وتبحث في حقيبتها)

هل تريد تفاحة أخرى؟

كلاي: لا أستطيع يا سيدة. علي أن أبقي طبيباً واحداً بعيداً في اليوم.

لولا: أراهن أن اسمك هو... شيء ما قريب من... هـا، أو جرالـد أو والتر هـ؟

كلاي: يا إلهي لا.

لولا: لويد، نورمان؟ واحد من هـذه الأسمـاء البائسة الملونـة والـتي تزحف من نيوجرسي. ليونارد؟ مجرد مزحة...

كلاي: مثل وارن؟

لولا: بالتأكيد. تماماً مثل وارن. أو إيفيريت.

كلاي: مزحة أيضاً.

لولا: حسناً. من المؤكد اسمك ليس ويلي.

كلاي: اسمي كلاي.

لولا: حسناً. اسمك ليس ويلي.

كلاي: اسمي كلاي.

لولا: كلاي؟ حقاً؟ كلاي ماذا؟

كلاي: احزري. جاكسون، جونسون، أو ويليامز.

لولا: حقاً؟ لا بأس عليك. ولكن يجب أن يكون اسمك ويليامز. تكون متبجحاً كثيراً لو كان اسمك جاكسون أو جونسون.

كلاي: هذا صحيح.

لولا: ولكن لا بأس بكلاي.

كلاي: كذلك الأمر مع لينا.

لولا: اسمي لولا.

كلاي: آه؟

لولا: لولا الضبعة.

كلاي: جيد جداً.

لولا: (تبدأ بالضحك من جديد)
الآن أنت تقول لي «لولا، لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة؟!» الآن جاء دورك ولتكن هذه سطورك.

كلاي: لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة، ها؟

لولا: اذكر اسمي مرتين قبل أن تطلب مني ذلك، ولا تقل ها.

كلاي: لولا، لولا لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة؟

لولا: أرغب بالذهاب يا كلاي، ولكن كيف تطلب مني الذهاب وأنت بالكاد تعرفني؟

كلاي: هذا غريب، أليس كذلك؟

لولا: ما ردة الفعل هذه؟ من المفترض أن تقول، «واو، هيا، سنعرف بعضنا أكثر في الحفلة».

كلاي: هذا قميء جداً.

لولا: ماذا تبغي بأية حال؟
(تنظر إليه نصف ممتعضة، ولكن مندهشة)

ما هو الشيء الذي تبغيه يا سيد؟ سيد كلاي ويليامز؟
(تمسك بفخذه قرب الحوض).
بماذا تفكر؟

كلاي: انتبهي. تبغين إثارتي.

لولا: (تبعد يدها وتلقي بلب التفاحة من نافذة القطار)
أراهن...
(تنخفض في كرسيها ويخيم عليها صمت شديد)

كلاي: اعتقدت أنك تعرفين كل شيء عني؟ ماذا حدث؟
(تنظر إليه، ثم تنظر ببطء بعيداً، وتنظر إلى حيث الممر بين المقاعد. تنبعث ضجة القطار. تبحث في حقيبتها وتسحب واحداً من الكتب. تضع الكتاب على ساقها وتقلب الصفحات دون ترتيب. يبرم كلاي رأسه يرى عنوان الكتاب. ضجة الكتاب. تقلب لولا الصفحات تخفض بصرها ويخيم عليها الصمت).
هل تذهبين معي يا لولا إلى الحفلة يا لولا؟

لولا: (بضجر ودون حتى أن تنظر)
أنا حتى لا أعرفك.

كلاي: ولكن قلت إنك تعرفين نموذجي.

لولا: (منفعلة بشكل غريب).
لا تتحاذق معي، يا سيد. أعرفك مثلما أعرف راحة يدي.

كلاي: اليد التي تأكلين التفاح بها؟

لولا: نعم. اليد نفسها التي أفتح بها الأبواب آخر مساء يوم السبت. هذا بابي، على قمة الدرج، خمسة طوابق، فوق مجموعة من الإيطاليين والأمريكيين الكذابين، وباليد نفسها أقشر الجزر أيضاً...
(تنظر إليه)
اليد نفسها التي أفك بها أزرار لباسي، أو أدع تنورتي تسقط على الأرض، اليد نفسها يا حبيب.

كلاي: هل أنت غاضبة من شيء ما؟ هل قلت شيئاً غير صحيح؟

لولا: كل شيء تقوله خاطئ.
(تتكلف بابتسامة)
هذا ما يجعلك جذاباً.. ها.. ها.. في هذه السترة المضحكة مع تلك الأزرار.
(بابتهاج أكثر، تمسك بسترته)
لمن ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق في هذا القيظ؟ ولماذا ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق؟ هل قام شعبك بحرق الساحرات أو بدأ الثورات بسبب سعر الشاي؟ أيها الصبي، نتجت هذه الثياب الضيقة من حضارة، يجب أن تشعر بالقهر من جرائها. طقم بثلاثة أزرار. لماذا عليك ارتداء جاكيت بثلاثة أزرار وربطة عنق مخططة؟ كان جدك عبداً، ولم يذهب إلى جامعة هارفارد.

كلاي: كان جدي حارساً ليلياً.

لولا: وذهبت أنت إلى كلية ملونة حيث ظن كل شخص أنه افريل هاريمان.

كلاي: الجميع باستثنائي.

لولا: من كنت تظن نفسك؟ والآن من تعتقد نفسك؟

كلاي: (يضحك ليخفف من وطأة الحديث)
حسناً. في الكلية، اعتقدت أنني بودلير، ولكني تراجعت بعد ذلك.

لولا: أراهن على أنك أبداً ما فكرت بأنك زنجي أسود.
(تتكلف الجد، وبعد ذلك تنفجر بالضحك. يصعق كلاي، ولكن بعد ردة فعل أولية، يحاول تقدير ظرافة لولا، التي تصرخ).
بودلير أسود.

كلاي: هذا صحيح.

لولا: يا ولد، أنت ساذج، اسحب ما قلته سابقاً، كل شيء تقوله ليس خطأ. آه صحيح، يجب أن تظهر على التلفزيون.

كلاي: تتصرفين وكأنك تعملين في التلفزيون.

لولا: هذا لأنني ممثلة.

كلاي: هذا ما ظننته.

لولا: حسناً أنت مخطئ، أنا لست ممثلة، أخبرتك أنني دائماً أكذب، أنا لا شيء يا عزيزي ولا تنس ذلك. (بشكل أخف)
على الرغم من أن أمي كانت شيوعية، وهي الشخص الوحيد في أسرتي الذي كان ذا شأن.

كلاي: والدتي كانت جمهورية.

لولا: ووالدك صوّت للرجل بدلاً من الحزب.

كلاي: صحيح.

لولا: نعم له، نعم نعم له.

كلاي: نعم.

لولا: ونعم لأمريكا حيث يتمتع بالحرية للتصويت جراء تواضع اختياره! نعم!

كلاي: نعم.

لولا: ونعم لكلا والديك اللذين، رغم اختلافهما حول قضية حساسة مثل السياسة، تمكنا من خلق اتحاد قوامه الحب والقربان الذي ازدهر لدى مولد كلاي النبيل... ما اسمك الثاني؟

كلاي: كلاي.

لولا: اتحاداً للحب والتضحية التي كتب عليها أن تزدهر لدى ولادة كلاي النبيل، كلاي كلاي ويليامز نعم، وكل نعم. نعم لأجلك، كلاي كلاي، بودلير الأسود! نعم!
(وبسخرية شديدة وحادة)
يا يسوع، يا يسوعي!

كلاي: شكراً يا مدام.

لولا: لعل الناس يقبلون بك كشبح للمستقبل، ويحبونك بحيث يمكن أن تقتلهم وقت ما تشاء.

كلاي: ماذا؟

لولا: أنت قاتل يا كلاي وتعرف ذلك.
(يتشنج صوتها بتركيز)

أنت تعلم بشكل جيد ماذا أعني.

كلاي: نعم.

لولا: إذاً سنزعم أن الهواء لطيف ومليء بالعطر.

كلاي: (يتنشق صدريتها)
هو كذلك.

لولا: وسنزعم أن الناس لا يستطيعون رؤيتك، المواطنون، وأنت حر من تاريخك، وأنا حرة من تاريخي سنزعم أن كلينا شخصان جميلان يصطدمان في أحشاء المدينة.
(تصرخ بأعلى صوتها)
غرووف!

المشهد الثاني

المشهد نفسه، ولكن يمكن رؤية عدة مقاعد أخرى في العربة، وخلال المشهد يظهر بعض الأشخاص على الرصيف، يمكن أن يكون هناك شخص أو شخصان في العربة مع افتتاح المشهد، ولكن لا يلاحظ كلاي أو لولا أياً من الركاب، ربطة عنق كلاي مفكوكة، لولا متشبثة بذراعه.

كلاي: الحفلة!

لولا: أعلم أنها ستكون حفلة جيدة، يمكنك المجيء معي وأنت تبدو عادياً في هندامك وجيداً، سأكون غريبة، متعجرفة، وصامتة، أسير بخطوات واسعة وبطيئة.

كلاي: صحيح.

لولا: عندما تسكر، ربّت علي مرة، بطريقة ودودة جداً على الخاصرة، وسأنظر إليك باستغراب وأنا ألحس شفتي.

كلاي: يبدو أنه أمرٌ نستطيع القيام به.

لولا: ستدور وأنت تتحدث إلى شاب قريب بأفكاره منك، وإلى عجائز حول خططك. وإذا قابلت صديقاً مع امرأة مثلي، فسيكون في إمكاننا الوقوف معاً نرشف كؤوسنا ونتبادل رموز الشهوة. سينزلق الجو في الحب، ونصف الحب وقرار أخلاقي مفضوح.

كلاي: عظيم عظيم.

لولا: وسيدعي كل شخص أنه لا يعرف اسمك، عندها...
(تتوقف بصعوبة)
بعد ذلك، وعندما يفعلون ذلك، سيزعمون صداقة تنكر شخصيتك الرزينة.

كلاي: (يقبل رقبتها وأصابعها)
وماذا بعد ذلك؟

لولا: بعد ذلك؟ حسناً سنسير في الشارع في آخر الليل، نأكل التفاح وننحرف باتجاه منزلي.

كلاي: عن سابق قصد؟

لولا: أعني، سننظر في كل نوافذ الدكاكين ونضحك على المنحرفين، يمكن أن نلتقي ببوذي يهودي ونتملق آراءه المتعالية حول فنجان من القهوة.

كلاي: على شرف أي إله؟

لولا: إلهي أنا.

كلاي: الذي هو..؟

لولا: أنا... وأنت؟

كلاي: ألوهية متحدة.

لولا: بالضبط بالضبط.
(تلاحظ أحد الناس يدخل)

كلاي: استمري في التأريخ، ماذا سيحدث لنا؟

لولا: (اكتئاب بسيط، لكنها تستمر في جعل وصفها مزهواً ومباشراً بشكل كبير)
إلى منزلي طبعاً.

كلاي: طبعاً.

لولا: ونحن نصعد الدرجات الضيقة إلى البانسيون.

كلاي: أتعيشين في بانسيون؟

لولا: لن أعيش في أي مكان آخر. تذكرني بشكل خاص بالشكل

الجديد لجنوني.

كلاي: نصعد درجات البانسيون.

لولا: وباليد التي آكل فيها التفاحة، أفتح الباب، وأقودك يا فريستي ذات العيون الكبيرة إلى... يا إلهي ماذا أدعوها.. إلى غرفتي.

كلاي: وماذا يحدث بعد ذلك؟

لولا: بعد الرقص والألعاب، بعد الكؤوس، والمشي الطويل يبدأ الهزل.

كلاي: آه الهزل الحقيقي.
(يشعر، على الرغم من تمالكه نفسه، بالحرج)
وهو...؟

لولا: (تضحك عليه)
الهزل الحقيقي في المنزل المغمور بالسواد. الهزل الحقيقي في المنزل الغامض، أعلى الشارع ورعاة البقر الجهلة، أقودك إلى الداخل، أمسك يدك الرطبة بلطف بيدي...

كلاي: ولكنها ليست رطبة؟

لولا: ولكنها جافة مثل الرماد.

كلاي: وباردة؟

لولا: لا تظن أنك تتخلى عن مسؤوليتك بتلك الطريقة، ليست باردة على الإطلاق، يا فاشي! إلى غرفتي المعتمة، حيث سنجلس ونتحدث ونتحدث إلى ما لا نهاية، ما لا نهاية.

كلاي: حول ماذا؟

لولا: حول ماذا؟ حول رجولتك، ماذا تظن؟ برأيك ما هو الشيء الذي كنا نتحدث عنه كل هذا الوقت؟

كلاي: حسناً، لم أكن أعرف أنه كان كذلك، وهذا أمر أكيد، فكرت بكل شيء إلا هذا.
(يلاحظ دخول شخص آخر، ينظر بسرعة وبطريقة مترددة في العربة، يرى بعض الأشخاص في الحافلة)
ها حتى أنني لم ألاحظ متى صعد هؤلاء الناس إلى العربة.

لولا: نعم، أعرف.

كلاي: هذا القطار بطيء.

لولا: نعم، أعرف.

كلاي: حسناً، استمري، كنا نتحدث عن رجولتي.

لولا: وما زلنا، وطوال الوقت.

كلاي: كنا في غرفة جلوسك.

لولا: غرفة جلوسي المظلمة، نتحدث بلا نهاية.

كلاي: حول رجولتي.

لولا: سأجعلك خريطة للرجولة، حالما نلج المنزل.

كلاي: حسناً هذا عظيم.

لولا: هذا أحد الأشياء التي نفعلها بينما نتحدث، ونمارس الحب.

كلاي: (يحاول أن يجعل ابتسامته أكبر وأكثر ثقة).
أخيراً وصلنا إلى هناك.

لولا: ستدعو غرفتي سوداء مثل قبر، ستقول «يشبه هذا المكان قبر جولييت».

كلاي: (يضحك)
يمكن.

لولا: أعرف، من الممكن أن تكون قد قلت ذلك سابقاً.

كلاي: هل هذا كل شيء؟ أهذه هي الرحلة العظيمة؟

لولا: ليس كل شيء. ستقول ووجهك قريب جداً جداً من وجهي مرات ومرات، ستقول بل ستهمس بأنك تحبني.

كلاي: من الممكن أن أفعل.

لولا: وستكون كاذباً.

كلاي: لن أقول كذباً في مثل هذا الأمر.

لولا: هذا هو الشيء الوحيد الذي ستكذب بشأنه، وخاصة إذا كنت تظن أنه سيمنحني الحياة.

كلاي: يمنحك الحياة؟ لا أفهم.

لولا: (تنفجر بالضحك، ولكن بابتهاج شديد)
لا تفهم؟ حسناً لا تنظر إلي، هذا هو الطريق الذي أسلكه، هذا

كل شيء، حيث تأخذني قدماي مجرد أن أطأ بهما الأرض، الواحدة أمام الأخرى.

كلاي: رهيب رهيب، أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ مع كل هذا التفخيم؟!

لولا: حسناً أخبرتك أنني لم أكن ممثلة... ولكني أخبرتك أيضاً أنني أكذب طوال الوقت. استنتج ما تشاء.

كلاي: رهيب، رهيب، أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ كل شيء مرتجل؟ لا أكثر من ذلك؟

لولا: أخبرتك بكل ما أعرفه، أو أغلب ما أعرفه.

كلاي: ألا يوجد أجزاء مضحكة؟

لولا: اعتقدت أن كل شيء مضحك.

كلاي: ولكن تعنين بشكل خاص، وليس ها.. ها...

لولا: أنت لا تعرف ماذا أعني؟

كلاي: حسناً، أخبريني «بأغلب شيء»، قلت: «أغلب ما أعرفه»، ماذا بقي؟ أريد كامل القصة.

لولا: (تبحث دون هدف في حقيبتها، تبدأ بالحديث بنفس متقطع، ونبرة خفيفة وسخيفة)

كل القصص قصص كاملة، قصتنا الكاملة... لا شيء إلا التغيير، كيف يمكن أن تستمر هذه الأشياء إلى الأبد هـ؟

(تضربه على الكتف، وتبدأ بالعثور على أشياء في حقيبتها، تأخذها وترمي بها من وراء كتفها في ممر العربة).

ما عدا أنني أستمر كما هو الحال الآن، التفاح والمشي الطويل مع عشاق أذكياء وشجعان. ولكنك تخلط الأمور، تنظر عبر النافذة كل الوقت، تقلّب الصفحات، تغير، تغير، تغير.. حتى - سحقاً - أنا لا أعرفك. أليست هذه قضية هامة، أنت جدي. أراهن أنك جدي بشكل يصعب فيه تحليلك نفسياً، مثل كل الشعراء اليهود من ينكرز[1] الذين يتركون أمهاتهم للبحث عن أمهات أخريات، أو أمهات الآخرين، وهم يضعون رؤوسهم

(1) مدينة بالقرب من نيويورك، وتقع على نهر هدسون.

المتهدلة على أثدائهن الكبيرة، قصائدهم دائماً مضحكة وتدور جميعها عن الجنس.

كلاي: يبدون كباراً. مثل الأفلام.

لولا: ولكنك تتغير.

(بصراحة)

ستستمر الأشياء بتأثيرها عليك حتى تبدأ بكراهيتها.

(يلج كثير من الناس العربة. يقتربون من الاثنين، بعضهم واقف يتأرجح بتعب من العلاقات بسقف العربة، ينظرون إلى الاثنين باهتمام فاتر).

كلاي: واو! كل هؤلاء الناس وفجأة. لا بد أنهم أتوا من المكان نفسه.

لولا: صحيح. لقد أتوا من المكان نفسه.

كلاي: أوه؟ تعرفين شيئاً عنهم؟

لولا: أوه نعم. أعرف عنهم أكثر مما أعرف عنك. هل يخيفونك؟

كلاي: يخيفونني؟ لماذا يخيفونني؟

لولا: لأنك زنجي هارب.

كلاي: نعم؟

لولا: لأنك زحفت عبر الأسلاك واقتربت صوبي.

كلاي: أسلاك؟

لولا: ألا يضعون أسلاكاً حول أماكن سكناكم؟[1]

كلاي: لا بد أنك يهودية. كل ما تفكرين به هو الأسلاك. لا يوجد أسلاك حول أماكن السكن.

المزارع كبيرة ومفتوحة بيضاء مثل السماء، وكل شخص هناك كان مكتوباً عليه الوجود. فقط يعزفون ويدندنون طوال الوقت.

(1) المعنى هنا تحقيري حيث يقصد الأكواخ التي كان يعيش الزنوج فيها في مزارع البيض.

لولا: نعم نعم.

كلاي: ومن هنا انتشرت أغاني البلوز.

(تبدأ بتمتمة أغنية وسرعان ما تصبح هيستيرية. ومع بدايتها بالغناء تنهض عن مقعدها، وهي تلقي بالأشياء من حقيبتها في ممر الحافلة، تقوم بحركات إيقاعية وتهز خصرها - مثل رقصة التويست - وتستمر في الرقص على طول الممر في الحافلة، تصطدم بكثير من الأشخاص الواقفين، وتدوس على أقدام الجالسين. في كل مرة تصطدم بشخص تتصرف بشيء من البذاءة، تهز بخصرها وهي تخطو كل مرة) هكذا ولدت البلوز. نعم.. نعم... ابن الحرام، ابتعد عن الطريق. نعم.. نعم.. نعم... وهكذا ولدت البلوز، عشرة زنوج صغار، يجلسون على جذع ولكن لا يبدو ولا واحد منهم مثله.

(تشير إلى كلاي، تعود باتجاه المقعد، مع يديها ممدودتين نحوه لينهض ويرقص)

وهكذا ولدت البلوز. نعم هيا يا كلاي. دعنا نقم بالسيء من الرقص، نحك بطوننا. نحك البطون

كلاي: (يحرك يديه رافضاً دعوتها. يشعر بالحرج، ولكنه مصمم على عدم التورط في هذا الأمر) هاي. ماذا كان في تلك التفاحات؟ يا مرآة، يا مرآة على الجدار من أجمل النساء؟ يا بياض الثلج، ولا تنسي ذلك.

لولا: (تمسك بيديه ولكنه سرعان ما يسحبها).

هيا يا كلاي. دعنا نحك البطون في القطار. البذيء. البذيء. دعنا نقم بعمل الطاحونة مثل أمك ذات غطاء الرأس العتيق. دعنا نهز ونهز حتى تفقد عقلك. هزه، هزه، هزه، هزه، هزه أووووي ي. هيا يا كلاي. دعنا نلعب لعبة التبديل في القطار، حك الصرة.

كلاي: هاي. تبدين مثل السيدة التي أحرقت تنورتها المصنوعة من القش.

لولا: (تنزعج لأنه لا يريد الرقص، وتهتاج أكثر لتحرجه بشكل أكبر).

هيا يا كلاي.. دعنا نقم بالأمر أووه! كلاي! أيها الوغد الأسود، ابن الطبقة الوسطى. انس أمك العاملة الاجتماعية لعدة ثوان ودعنا نقرع بطوننا ببعضها.

كلاي، أيها الأبيض بشفتين بلون الكبد. يا من ستكون مسيحياً. أنت لست زنجياً. لست سوى رجل أبيض قذر. انهض يا كلاي، ارقص معي يا كلاي.

كلاي: لولا!، اهدئي الآن، اهدئي.

لولا: (تسخر منه في رقصة مهتاجة)

اهدئي اهدئي. هذا كل ما تعرفه.. تهز رأسك ذا الشعر الأجعد المغسول بالكريم. تضبط أزرار سترتك حتى ذقنك، تستعمل كلمات الرجل الأبيض. يا مسيح. يا الله. انهض واصرخ بهؤلاء الناس. مثل إطلاق الهواء الفارغ في الوجوه البائسة.

(تصرخ بالناس في القطار، ما تزال ترقص)

القطارات الحمراء تبصق الثياب الداخلية اليهودية إلى الأبد! تنشر روائح الصمت.

وعاء الغريفي[1] يصفر مثل طيور البحر. كلاي. كلاي. يجب أن تنهض. لا تجلس ميتاً بالطريقة التي يريدونك فيها أن تموت. انهض.

كلاي: أو... اجلسي.

(يتحرك عنها من متابعة تصرفها)

اجلسي، أوووف.

لولا: (تنحرف مبتعدة عن يده)

سحقاً لك، يا عم توم. رأس توماس وولي.

(1) الغريفي Gravy صلصة مصنوعة من عصائر اللحوم، سائل وطحين تقدم مع اللحم والخضار.

(تبدأ برقص نوع من الجيغ[1] تهزأ من كلاي بسخرية مرتفعة)
هنا العم توم.. أعني العم توماس وولي هيد. مع وزرة بيضاء كثة يتكئ على قصبته. توم العجوز. توم العجوز. لندع الرجل الأبيض يحمل أمه العجوز، وهو يتنقل في الغابات ويخفي رأسه الرمادي اللطيف. توماس وولي هيد العجوز.
(يبدأ بعض الركاب بالضحك. ينهض سكير وينضم إلى لولا في رقصها، ويغني بأفضل ما يستطيع «أغنيتها». ينهض كلاي من مقعده ويتفحص وجوه الركاب الآخرين)

كلاي: لولا! لولا!

(ترقص وتدور وهي تصرخ بأعلى صورتها. السكير يصرخ أيضاً، ويحرك يديه بقوة)

لولا... أيتها العاهرة. لماذا لا تتوقفين.

(فيندفع وهو نصف متعثر من مقعده، ويمسك بأحد ذراعيها)

لولا: دعني أيها الوغد الأسود.

(تحاول التملص من قبضته)

دعني! ساعدوني!

(يسحبها كلاي نحو مقعدها، ويحاول السكير التدخل. يمسك كلاي من كتفيه ويتصارع معه. يلقي كلاي بالسكير إلى الأرض بدون تحرير لولا، والتي ما تزال تصرخ. يوصلها كلاي إلى مقعدها ويلقيها فيه)

كلاي: الآن اخرسي.

(يمسك بكتفيها)

اخرسي. لا تعرفين عما تتحدثين لا تعرفين أي شيء. لذا أبقي فمك الأحمق مغلقاً.

لولا: أنت تخشى البيض. وكذلك والدك. عم توم صاحب الشفة

---

(1) رقصة غير منتظمة، تدل على حالة هياج.

الغليظة.

كلاي: (يصفعها بقوة على فمها. يرتطم رأس لولا بمسند المقعد وعندما ترفع رأسها ثانية، يصفعها مرة أخرى)

الآن اخرسي ودعيني أتكلم.

(يلتفت نحو الركاب الآخرين. بعضهم يجلس على حافة المقعد. أما السكير فيجلس على ركبة واحدة. يهرش رأسه، ويغني الأغنية نفسها. يصمت عندما يرى كلاي ينظر إليه. يعود الآخرون إلى الجرائد أو يحدقون من النافذة) سحقاً. لا تملكين أي إحساس يا لولا أو مشاعر. أستطيع قتلك الآن. يا لحنجرتك الصغيرة القبيحة. أستطيع عصرها، وأراقب لونك يتحول إلى الأزرق وأنت تركعين. وأنت تقومين برفسات صغيرة. وكل هذه الوجوه المنتشرة هنا ينظرون ـ من على جرائدهم ـ إلي. اقتلهم أيضاً. حتى لو توقعوا ذلك. ذلك الرجل هناك...

(يشير إلى رجل حسن اللباس)

أستطيع سحب جريدة التايمس من يده، أنا النحيل وابن الطبقة الوسطى، أستطيع سحب الجريدة من يده وبمنتهى السهولة عصر حنجرته. لا يستهلك هذا مني أي جهد. لماذا؟ أقتلكم أيها الحمقى المتحذلقون؟ لا تفهمون أي شيء سوى الرفاهية.

لولا: أحمق.

كلاي: (يدفعها نحو المقعد)

لن أتكلم ثانية، تالالة بانكهيد[1]. رفاهية. في وجهك وأصابعك. أنت تقولين لي ماذا يجب أن أفعل.

(صرخة مفاجئة تخيف كل الحافلة)

حسناً، لا! لا تقولي لي أي شيء! إذا كنت رجلاً أبيض مزيفاً من الطبقة الوسطى. فلأكن كذلك. ودعيني أكن كذلك

(1) ممثلة أمريكية.

بالطريقة التي أريدها.

(وهو يصر على أسنانه)

سأنزع نهديك الذابلين. دعيني أكن من أشعر بكونه. العم توم توماس. أو أي شخص آخر. هذا ليس من شأنك. لا تعرفين أي شيء، إلا ما تريدين رؤيته. مثل، كذب. خدعة، أنت لا تريدين القلب النقي، القلب الأسود الخفاق. أنت لا تعرفين حتى ذلك. أنا أجلس هنا، مرتدياً الطقم، لأمنع نفسي من قطع حناجركم. أعني بنشوة.

أيتها العاهرة العظيمة المتحررة. تضاجعين بعض الرجال السود، وتصبحين باستحقاق خبيرة بالناس السود. أي هراء هذا. الشيء الوحيد الذي تعرفينه أنك تستجيبين عندما يضربك أحد بقوة. هذا كل شيء. حك البطن؟ أردت القيام بحك البطن؟ سحقاً حتى أنت لا تعرفين كيف. لا تعرفين كيف. هذا هو الهراء الذي تفعلينه، تدوير مؤخرتك مثل فيل. هذه ليست طريقتي في حك البطن. حك البطن لا ينتمي إلى الكوينز[1]. حك البطن ينتمي إلى الأماكن المظلمة، إلى الناس الذين يضعون قبعات كبيرة ومعاطف محمولة على ذراع واحدة. حك البطن يكرهك.

مجموعة من الكهول الصلعان البيض يطقطقون أصابعهم.. ولا يعرفون ماذا يفعلون. يقولون «أنا أحب بيسي سميث». ولكنهم لا يفهمون أن بيسي سميث تقول «قبّل قفاي، قبّل قفاي الأسود المتهور». قبل الحب، المعاناة، الرغبة، أي شيء يمكنك شرحه، بيسي سميث تقول وبوضوح شديد، «قبل قفاي الأسود». وإذا كنت لا تعرفين ذلك فأنت من يقوم بالتقبيل.

تشارلي باركر؟ تشارلي باركر. كل الأولاد البيض المتطرفين يصرخون على بيرد. وبيرد يقول، «ارفع مؤخرتك، أيها الأبيض الغبي! ارفع مؤخرتك». وهم يجلسون هناك يتحدثون عن

(1) حي في نيورك يقطنه السود.

العبقرية المعذبة لتشارلي باركر. ما كان لبيرد أن يعزف قطعة موسيقية لولا أنه صعد شارع رقم 67 وقتل أول عشرة رجال بيض رآهم. ولا قطعة موسيقية! وأنا سأكون أعظم شاعر. نعم. هذا صحيح! شاعر نوع من الأدب القذر.. كل ما يحتاج الأمر ببساطة هو ضربة سكين. دعيني أجعلك تنزفين دماً، أيتها العاهرة القذرة، وافهمي بذلك قصيدة. جمع من المجانين يسعون للابتعاد عن العقل. والشيء الوحيد الذي يشفي الجنون يكون قتلك هكذا وببساطة.

أعني إذا قتلتك، سيفهمني الأبيض. أنت تفهمين؟ لا. لا أعتقد لو قتلت بيسي سميث بعض البيض لكانت استغنت عن تلك الموسيقى. كان بإمكانها التحدث بشكل مباشر وواضح عن العالم. دون استعارات، ودون أصوات ناشزة. دون حركات في المنطقة المظلمة من روحها بشكل واضح كما يساوي اثنان مع اثنين أربعة. المال. القوة الرفاهية. وما شابه ذلك جميعاً. زنوج مجانين يديرون مؤخراتهم على العقل.

عندما لا يحتاج الأمر إلا إلى فعل القتل. مجرد قتل! سيجعل هذا منا جميعاً عقلاء.

(يتعب فجأة)

آآآه. سحقاً. ولكن من يحتاجه؟ أفضل أن أكون أحمق. مجنوناً. آمناً مع كلماتي، دون موت، نظيف، أفكار قاسية تحفزني لغزوات جديدة. جنون شعبي. هنا! هذه ضحكة. شعبي. لا يحتاجونني لأوعيهم. لهم أرجل وأذرع. حالات جنون شخصية مرايا. لا يحتاجون كل هذه الكلمات. لا يحتاجون إلى أي دفاع. ولكن اسمعي، شيئاً آخر. وأخبري والدك بذلك، والذي يمكن أن يكون من النوع الذي يحتاج أن يعرف في الحال. وعلى هذا باستطاعته أن يخطط سلفاً. قولي له أن لا يعظ هؤلاء الزنوج بكثير من العقل والمنطق البارد. دعوهم لوحدهم. دعوهم يغنون اللعنات عليكم بالرمز وأن يروا قذارتكم كنقص في اللباقة. لا تقوموا بالخطأ، عبر دفعة

غير مسؤولة من الإحسان المسيحي، لا تتحدثوا عن مزايا العقلانية الغربية، أو التراث الفكري للرجل الأبيض، أو من الممكن أن يسمعوا. وعندها، وذات يوم، ستكتشفين أنهم يفهمون بالضبط ماذا تقولين، كل هؤلاء الناس، أصحاب البلوز. في ذلك اليوم، عندما تصدقين فعلاً أنك تستطعين قبولهم في رحابك كأنصاف بيض، متأخرين عن الناس العاديين، دون البلوز، وباستثناء القديم جداً، ملاحظة، فإن القلب المبشر العظيم سينتصر، وكل هؤلاء الزنوج سيبدون رجالاً من الغرب بعيون متطلعة لحياة نظيفة نافعة، هادئة، تقية وعاقلة وسيقتلونك. سيقتلونك وسيكون لهم توضيحهم العقلاني إلى حد كبير، مثلك، تماماً مثل توضيحك سيقطعون حناجركم. ويسحبونكم من مدنكم بحيث يتساقط اللحم عن عظامكم في عزلة المجارير.

لولا: (يتغير صوتها ويصبح أقرب إلى نوعية رجال الأعمال)
سمعت ما يكفي.

كلاي: (يمد يده ليمسك بكتبه)
أراهن أنك سمعت. أعتقد أنه من الأفضل لي جمع كتبي ومغادرة القطار. ويبدو أننا لن نلعب تلك اللعبة التي خططناها معاً.

لولا: لا. لن نلعب. أنت محق في ذلك على الأقل.
(تلتفت وتنظر بسرعة إلى بقية العربة)
حسناً.
(يستجيب الآخرون)

كلاي: (ينحني بشكل متعارض مع الفتاة لاستعادة أشيائه)
آسف، يا فتاة، لا أعتقد أننا نستطيع تنفيذ الأمر.
(وبينما هو ينحني فوقها تسحب الفتاة سكيناً صغيرةً وتغرزها في صدر كلاي مرتين يترنح فوق ركبتيها، بينما يعمل فمه بحماقة)

آسف صحيح.

(تلتفت إلى الآخرين في العربة الذين نهضوا من على مقاعدهم) آسف، هذا هو أصح شيء قلته. أبعدوا هذا الرجل عني. هيا، الآن!!

(يتقدم الآخرون ويجرون جسد كلاي بعيداً عبر الممر) افتحوا الباب وألقوا بجثته.

(يلقون به)

واخرجوا جميعاً في الموقف التالي.

(تشغل لولا نفسها في ترتيب أشيائها. واضعة كل شيء في مكانه. تخرج دفتر ملاحظات وتسجل ملاحظة سريعة. تعيد الدفتر إلى حقيبتها. يتوقف القطار، ويخرج الجميع، تاركين لولا وحدها في العربة).

(حالاً، يدخل شاب زنجي في العشرين من عمره العربة يحمل كتابين تحت ذراعه يجلس خلف لولا بعدة مقاعد. عندما يستقر في مقعده تلتفت وتنظر إليه نظرة بطيئة وطويلة. يرفع رأسه عن الكتاب ويسقط على رجليه. عندها يتقدم جامع تذاكر العربة العجوز الأسود، يسير بخفة، ويدندن بكلمات أغنية. ينظر إلى الشاب ويجيبه بسرعة)

جامع التذاكر: هاي، يا أخ!

الشاب: هاي.

يستمر جامع التذاكر في سيره في الممر مع رقصته الخفيفة وأغنية. تلتفت لولا وتحدق فيه وتتبع حركاته في الممر. يحرك جامع التذاكر قبعته محيياً عندما يصل إليها ويستمر وهو يغادر العربة)

الستار ■

في فضاء الصمت

فيجاي إيسواران

قراءة: علي ناصر

يعتبر فيجاي إيسواران الابن الشرعي لغابات التأمل في التيبت والهيملايا، تتلمذ على أرسطو وأفلاطون، واستلهم الصمت من حكماء الصين، ومارسه طفلاً مع جديه ثم والديه. استمد الخبرة الغربية في التجارة والاقتصاد، وحصل على الماجستير العالمي في اختصاصه من بريطانيا، وعاد إلى ماليزيا وطنه، وأسس مع بعض الأصدقاء شركة تجارة إلكترونية غدت خلال ثماني سنوات ثالث أكبر شركة من نوعها في العالم.

«في فضاء الصمت» الكتاب الأول للمؤلف، صدر في ماليزيا عام 2006، ترجم إلى لغات عدة.

حاز إيسواران عام 2007 على لقب داتو من رئيس الوزراء الماليزي، ويقابل لقب لورد عند البريطانيين.

يتألف كتاب في فضاء الصمت لمؤلفه فيجاي إيسواران من مقدمة وثلاثة أجزاء، يسبقها عدد من كلمات التقريظ والمديح بالكتاب، لتبيان مدى أهمية تطبيق برنامجه لمن يرغب بتنظيم حياته، والوصول المضمون لأهدافه في الحياة.

يضم الجزء الأول سبعة فصول في الصمت، والسفر الأول، والجهاد الأعظم، والعدو الداخلي، والبحث عن التوازن، والاستقلالية، وأخيراً السمو.

أما الجزء الثاني فيركز على برنامج فضاء الصمت، ويضم أربعة فصول في العمل، والواجب، والمعرفة، والتقوى؛ ويقتصر الجزء الأخير على 21 سؤالاً، يجيب عنها المؤلف، حول أصول عملية فضاء الصمت وآثارها.

في المقدمة والتمهيد يبين الكاتب:

«إن العقل البشري هو الأداة الأكثر قوة التي خلقها الله؛ إنه كالمحيط الواسع الذي نقف يومياً على شواطئه، مستخدمين ملعقة صغيرة للحصول على قطرة واحدة في

كل مرة نريده فيها. وهكذا.. فإن هذا الكتاب الصغير عن فضاء الصمت، يأمل أن يعلمك عزيزي القارئ (يقول المؤلف) كيف تستبدل بالملعقة إناء كبيراً تغرف به؛ بكلمات أخرى: كيف تسرج طاقة عقلك؟! لا يستطيع أحد تذكّر شكل سقراط، أو كنفوشيوس، أو شكسبير، أو باخ، أو بيتهوفن؛ في حين يعرف معظم الناس عبر القرون ما أنجزته عقول هؤلاء المشاهير.

إن فضاء الصمت يخلق أمامك مرآة تنبهك إلى أنك في حاجة للاستحمام وإعادة الترتيب كل يوم، إنها تعرِّفك كيفية التفكير الناجح المهم كالتنفس. إن فضاء الصمت أيضاً يبني ذاكرتك القريبة الأكثر حدة وحماسةً، التي تساعدك على شق طريقك في الفضاء المادي لحياتك بفعالية أفضل.

إن اجتماع الواجب، والمعرفة، والتقوى، معاً يجعل من فضاء الصمت الأداة الأقوى للنجاح في العمل والحياة.

في الجزء الأول، يأتي الفصل الأول ليعرف الصمت مباشرة، فيقول الكاتب: «يمكن الوصول إلى الحقيقة المطلقة بالصمت فقط، وليس بأي كلام»؛ ثم يتحدث عن إيقاع الصمت بعنوان رئيسي؛ يقول: «ما الذي يمكن أن يحدث إذا ما توقفت الأرض لجزء من الثانية عن دورانها المعتاد؟! سيكون هناك فوضى كونية، وقد تحدث كارثة في التوافق بين الكواكب؛ هناك استمرارية وإيقاع متناغم في كل الأشياء، وهي موجودة في داخلنا عميقاً ضمن تركيبنا الخلوي. تتحرك خلايانا معنا، كما نتحرك مع الأرض، كما تتحرك الأرض مع الشمس، كما الشمس مع المجموعة الشمسية، وكما يتحرك النظام الشمسي مع الكون. هناك إيقاع ونموذج في كل الأشياء؛ كل شيء يحوي أمثولة؛ إنها الإيقاع. لكن تشوشاً ما وخللاً ما سيظهران حتماً حولنا، إذا ما حاولنا الحركة ضد اتجاه جريان الكون».

«يبدأ الطفل الصراخ فور ولادته، لأنه كان مغموراً بصمت تام حتى تلك اللحظة. إن فضاء الصمت الأبدي الذي جئنا منه جميعاً، هو المكان الذي نتوق للعودة إليه دائماً».

في الفصل الثاني يظهر عنوان «السِفْرُ الأقدم».

و يقر الكاتب: «الجسد هو السفرِ الأقدم المكتوب بيد الخالق نفسه».

لم تختر أن يكون لديك يدان اثنتان، أو فم واحد، أو عينان اثنتان؛ كما أن والديك لم يكن لهما أي رأي فصل في تصميم جسدك. ولكن، إذا ألقيت نظرة على جسدك، ستجد أن كل جزء منه جاء مزدوجاً. عيناك وفتحتا الأنف، والأذنان، دماغك الأيسر والأيمن، واليدان: اليمنى واليسرى، وكذلك الرجلان. ومنافذ القلب في اليسار واليمين، وما إلى ذلك. ولكن، في منتصف وجهك تماماً عضو واحد لا نظير له: إنه الفم، لسانك. ومن هنا يمكن للمرء أن يستخلص رسالة محددة:

على المرء أن يرى ضعفي ما يتكلم، وأن يفكر ويسمع ضعفي ما يتكلم أيضاً؛ كما أن على المرء أن يعمل ضعفي ما يتكلم كذلك، وأن يتنفس ضعفي ما يتكلم.

وبالرغم من ذلك، فإننا جميعاً عبيد للسان الذي لا يرتاح أبداً؛ قليل عديد من يفكر قبل أن يتكلم؛ بل قد يتكلم بعضنا أثناء نومه. يوجد حاجزان رئيسيان يحولان دون سماعك لنفسك الداخلية، هما: الصخب الذي تصدره أنت، وجلبة العالم الخارجي. لذلك، فإن فضاء الصمت يغلق مصدر الضجيج الفطري الذي هو أنت نفسك؛ فعندما تكون مشغولاً بالإصغاء إلى حديث نفسك، لن تصغي إلى الآخرين. هناك كثير من الضجيج حولنا، كما يوجد ضجيج كثير في دواخلنا. في نهاية المطاف، عندما تتدفق الكلمات، من المؤكد أنها ستكون رخيصة؛ أما عندما نضبطها إلى قطرات، تصبح كل قطرة ذات صدى عميق، ويغدو لكل كلمة وقع عظيم. ويأتي الكاتب بحكم ومآثر تضفي على الكتاب صبغتها: «أنت سيد كل كلمة لم تقلها بعد، ولكنك عبد لكل كلمة نطقتها حتى الآن». و«إن الصمت جميل، فلا تحطمه، حتى تتمكن من جعله أجمل».

في الفصل الثالث عنوان كبير: «الجهاد الأكبر»، ويختصره المؤلف بتعريف: «ضبط النفس». ويحكي قصة تشرح الفكرة: «عثرت امرأة حكيمة متجولة في الجبال على حجر كريم في ساقية ماء، فوضعته في حقيبتها، وتابعت سيرها. في اليوم التالي، التقت بمسافر جائع، ففتحت حقيبتها لتشاركه طعامها. شاهد المسافر الجائع الحجر الكريم، وطلبه من المرأة الحكيمة، فأعطته الجوهرة دون تردد. غادر الرجل سعيداً بكنزه الثمين، يكاد يطير من الفرح، لأنه عرف أن قيمة هذه الثروة تكفيه للعيش بأمان طوال حياته. لكنه عاد بعد أيام، ليعيد الحجر الكريم إلى المرأة الحكيمة».

«كنت أفكر»، قال الرجل، «أعرف كم هي قيمة الحجر، لكني أعيده إليك، آملاً أنك تستطيعين إعطائي شيئاً أثمن؛ امنحيني ذلك الشيء الذي جعلك قادرة على إعطائي الحجر».

بعد القصة يوضح الكاتب مراده: «تصبح رؤيتك واضحة فقط، عندما تستطيع النظر داخل قلبك. من ينظر من الخارج يحلم، من ينظر من الداخل يستيقظ. الإنسان كتلة فحم، يستطيع إذا تمكن من العيش بسعادة أن يكون ألماسة. ليس بمقدور كتلة الفحم أن تتحول إلى ألماس من دون ضغط وصقل. والسؤال هو: «بما أنني أريد أن أكون جوهرةً، فهل أنا مستعد لدفع الثمن؟!». إن أولئك الذين يتحكمون بأنفسهم، هم فقط القادرون على التحكم بمصيرهم. ثم يستشهد الكاتب بالحديث النبوي الشريف: «الجهاد الأعظم هو جهاد النفس».

كما استشهد بحكم ومقولات لفلاسفة وحكماء وعظماء كثيرين، لم نذكرها هنا منعاً من إطالة تقديم الكتاب.

في الفصل الرابع يبين الكاتب «العدو الداخلي» للإنسان، ويعتبر أن: الغضب أهم عدو للمرء؛ يقول: «إذا كان الصراع الأكبر هو الصراع مع الذات، فالعدو الأكبر في هذا الصراع هو الغضب. الغضب قطرة حبر في كأس من الحليب؛ حالما يجتاحك الغضب، ليس هناك من عودة إلى الوراء؛ بعد سقوط قطرة الحبر في الحليب، تفقد الحليب للأبد. إذا سمحت للغضب بالسيطرة عليك، حتى يتمكن منك، سيتضاعف حجمه، وتزيد حدته إلى غضب أقوى وأشد، وهكذا.. تكبر دائرته باستمرار دون نهاية. إن الغضب كتعبير عن الحب أمر آخر، يغدو غضب المرء التابع لغيره كالسيف أو المسدس سلاحاً بيده، يمكن له أن يقتل، أو يدمر، إذا ما فقد المرء السيطرة على نفسه. ولا يمكن للغضب أن يكون وسيلة فعالة أبداً في حل النزاعات. فهو بالنهاية يقلصنا جميعاً».

يؤذينا غضبنا بقدر ما يؤذي الآخرين من حولنا. يدمر الغضب الحياة والعلاقات الاجتماعية والعائلات والمجتمعات. وبإمكان الغضب أن يفكك نسيج المجتمع، ويدمر الأمم في طريقه.. ثم ينتقل الكاتب إلى عدو آخر، ويعلن أن الأنانية هي عدو الإنسان الثاني الأهم، لأن : «الغضب انسياق للأنانية التي تعتبر إلى حد بعيد جزءاً منا،

لأننا نضع الكثير من طاقتنا في بنائها، تماماً كما نفعل عند بناء منزل. ونحن من يفتش عادة عن مهرب بالغطرسة التي توقدها الأنانية، معتقدين أنها ستكون قوة لنا. وفي الواقع، هي ضعف يغطي إحساساً فطرياً بالدونية أو النقص، وهذا بدوره يقود إلى تدمير الذات. نحن نقود موجة غضبنا، ونبقى على ظهر الموجة، بدلاً من أن نسأل أنفسنا: لماذا؟! إننا لا نسأل أبداً هذا السؤال، لأننا نخشى من الأجوبة. إن معرفة جواب ذلك غالباً ما توقف الغضب في الحال».

وينتقل الكاتب إلى شأن هام جداً للنجاح برأيه، ألا وهو التواضع، فيقول: «المتواضع الحقيقي لا يستطيع الغضب. أظهر الحياء، كما الشجرة تنحني إلى الأسفل بحملها من الثمار الناضجة. إنها عاقر تلك الشجرة التي ترفع رأسها عالياً بغرور أجوف. إن فضاء الصمت لا يتحكم بغضبك، ولكنه يفصلك عنه، مانحاً إياك مسافة تلتقط فيها أنفاسك للتعامل معه. مهما كنت مغروراً أو أنانياً، فإنه، ومن خلال التعمق في صمتك الداخلي، سيكون من الصعب عليك أن تشعر بالغضب. باستطاعتك بالفعل أن تجد نفسك تتراجع خطوة إلى الخلف، وتضحك قائلاً: "إنني غضبان، لماذا؟!". ثم حلل الأسباب، لتعرف لماذا باستطاعتك الاحتفاظ بسيف أو مسدس، وعدم اضطرارك لاستخدامهما أبداً، وهذا ما عليك فعله حيال الغضب».

في الفصل الخامس، يبين الكاتب ضرورة الحاجة إلى الموازنة بين الأشياء جميعاً. يقول: «كن كالمحيط الذي يستقبل كل الجداول والأنهار. إن المحيط يبقى هادئاً ساكناً لا يتحرك، فهو لا يشعر بهم. إن الكمال ليس بلوغ حده النهائي. إنه الموازنة بين الحدود. إن فضاء الصمت يبين استقلاليتك عن كلا الإخفاقات والنجاحات على حد سواء، تلك التي تصبح أمراً عادياً، وليس مناسبات لتحزن، أو تحتفل؛ بل مجرد علامات على الطريق. إن انتصارات المرء لا تتطلب منه المبالغات؛ ما تتطلبه، فقط، التوازن.». ثم يضع الحل الثاني: السلام، فيحكي قصة يؤكد فيها: «إن السلام لا يعني أن تكون بالضرورة في مكان لا ضجيج فيه، أو لا متاعب، أو لا عمل شاقاً. السلام الحقيقي، أن تكون وسط كل تلك الأشياء، وما يزال باستطاعتك أن تبقى هادئاً في قلبك».

عندما نكون مستقلين بالرأي، فإننا نكون في حالة من الهدوء والسكينة الداخلية التي تنعكس على من حولنا.

«إن الاستقلال بالرأي هو أن تعيش ضمن عالمك الخاص، لا تكن مصدوماً بما يجري من حولك».

ويعود المؤلف ليؤكد أهمية ممارسة عملية التأمل التي يعتمدها شخصياً، ويدعونا إليها قائلاً: «بممارستك (فضاء الصمت) تبذر بذوراً للسكينة في داخلك. أنت تتجول للوصول إلى إيقاع مختلف. تبقى محافظاً على هدوئك في المركز، كمصدر قوة وثبات للأشخاص المحيطين بك. عند ممارستك لفضاء الصمت، يتحرك معك وداخلك ملامساً وجدانك كل يوم، كما لو أنك تتقارب مع القدسية من الصميم».

ثم ينتقل الكاتب في الفصل السادس إلى الاستقلالية عن النفس وعبوديتها؛ يقول: «إن أفضل القرارات تأتي من الاستقلالية، وهو منتج إضافي لفضاء الصمت. كي تصبح قادراً على القيام بما تريد، عليك أن تكون قادراً على الاستقلال عن نفسك داخلياً، والرجوع خطوة نحو الخلف. في معظم الأوقات التي تكون فيها قريباً من ساحة الحدث، يعمل عقلك ودماغك ولسانك معاً، وبشكل متزامن. تتصرف أولاً، وبعد ذلك تفكر. إن ممارسة فضاء الصمت تجعلك تفكر أولاً، والتفكير مُقدَّماً يعطيك النتيجة المرجوة. إن الشخص المستقل لا يخشى فقدان أي شيء. لأن خسارتنا الحقيقية خسارة ما نتعلق به فقط. استقلاليتك تعني أنك تفكر، وتتخذ القرارات بوضوح وجلاء.

بما أننا نتطور، فإننا سنصل أخيراً إلى حالة من الاستقلالية؛ حيث يكون لدينا القليل من التوقعات عن الحصيلة، موقنين أن الكون سوف يجعل الأشياء أفضل دائماً. إن هذا يحدث بطريقة لا نستطيع التخطيط لها، ولا التنبؤ بها. إن الاستقلالية تعني أننا نستطيع أن نتقبل أن هذا الفشل أو تلك الهزيمة ليسا شيئاً لا يمكن تجنبه أو التماسه، بل تقبله كجزء من كل نجاح، ومن كل نصر.»

ولا ينسى الكاتب الحب؛ إذ يعطيه موقعاً هاماً جداً في فضاء الصمت. يقول في الحب: «إن الاستقلالية والانفصال لا يعنيان عدم الشغف أو اللامبالاة؛ وليستا غياب

الحب كذلك. في الواقع، إن الانفصال عن النفس يتطلب منك حباً عظيماً. ففي أعمق أشكاله، يمكن للحب أن يكون مستقلاً. عليك أن تكون مستقلاً (نفسياً)، غير مولع بأن تعتني بوالديك في سنوات عمرهما الأخيرة، وملاحظة شيخوختهما، فتبقى معهما، وتحبهما من دون أن تعاني من اليأس. كما ينبغي عليك أن تكون مستقلاً، لتدع أولادك يرحلون عن العش المنزلي، حين يصبحون جاهزين لذلك. أنت في حاجة إلى حب عظيم، كي تكون قادراً على إظهار إرادة كبيرة. إن الرحمة، كما تجسدها الأرواح العظيمة عبر التاريخ، ليست شفقة ولا تعاطفاً، وليست رأفة ولا لطفاً. إنها الحب... مدفوعاً بالتفهم. إنها غير مشروطة ولا مُتوقعة. إنها تكمن في الاستقلالية».

يختتم الكاتب الجزء الثاني الفلسفي في الفصل السابع بعنوان: السمو الأعلى. فيقول: «عندما تبقي اللسان ساكتاً، ويصبح العقل على قواعده النظامية، تعلي شأن وعيك لاستلهام الحقيقة الموجودة حولك وفي داخلك. وببطء ستنطلق إلى مستوى أسمى في فضاء الصمت؛ حيث ستبدأ الحياة ورؤية الحقيقة. إن هذا يحدث بشكل طبيعي، ولا يُفرض أبداً. إنه يحدث على مراحل؛ أولاً بتكثيف الاقتراحات، ثم التطور إلى حالة للعقل؛ حيث تبدأ العيش بالسلام الداخلي. في وضع الصمت المطبق، نضع عقولنا في حالة من السكون الذي يعتبر الأداة المثالية التي من خلالها يمكن لأفضل ما فينا أن يقرر. في هذا الفضاء، وحسب قول الحكماء الأوائل، ليس هناك من مركبات ترشدك، أو دروب تسلكها؛ أفضل الطرق تلك التي ترسمها بنفسك. عندما تكون في فضاء الصمت، سوف تجد الأجوبة التي ستقودك إلى أسئلة أفضل؛ أن تكون في المدار الأسمى لفضاء الصمت، يعني أنك في انسجام كامل مع الكون. عندما تحقق ذلك، تتقدم فيه، وتعيشه، وتحادثه، وتتنفسه؛ ضمن الصمت المطلق داخل الروح أو الجوهر، تدخل في تناغم مع إيقاع الكون. هنا، في هذه اللحظة، داخلك يولد الإبداع، وفي ذلك الفضاء سوف تجد ذلك الذي يكون هو. تلمس هذا الفضاء، كي تستطيع التحليق بأجنحة أفكارك، وسوف ترى أمامك مشاهد الخَلق اللانهائية في بواطن آفاق عقلك. وفي ذلك المشهد؛ حيث يتوقف الوقت، سوف تحيط باللانهاية».

الجزء الثاني

الفصل الثامن: العمل.

و فيه يطالب المؤلف الشخص المتمرن بمراجعة حياته، وذلك بتخصيص ساعة من الصمت المطلق يومياً، في سبيل السيطرة على باقي ساعات اليوم الثلاث والعشرين. ويضع شروط ساعة الصمت هذه: متى تبدأ؟! وكيف يعاد ابتداؤها حين انقطاعها لسبب أو لآخر؟! فلا استراحات، ولا هواتف، أو أي مزعجات صوتية أو مرئية.

يقول: «إن أي ساعة من النهار ستكون مناسبة، ولكن من الأفضل أن تبدأ يومك بفضاء الصمت فضلاً عن نهاية اليوم. إن الوقت الأمثل هو قبل الشروق بساعة أو بعده بساعة؛ إنه وقت الخلق؛ عنده تكون فعاليتك الجسدية وصفاؤك الذهني في ذروتهما. باكتمال واحد وعشرين يوماً، يصبح هذا العمل عادة يومية. كونك في فضاء الصمت عادة للحياة. وإبان إنهاء هذه الدورة، يجب القيام بمحاولة لممارسة (سوبها مونا)؛ أي ممارسة فضاء الصمت طوال اليوم، وهو يوم من التفكير المتعمق، والتخطيط، وفحص الأفكار و.....»

«خصص مكاناً في منزلك، في الداخل أو الخارج؛ حيث لا يمكن أن يلهيك أحد فيه، ولا يمكن أن يتم إزعاجك.

لتبقي عالمك الخارجي ساكناً، قم بممارسة هذا التمرين: أغمض عينيك، وركز نفسك، وأصغ لكل صوت تسمعه. حاول أن تفرق كل صوت عن الآخر في عقلك، حدد كل صوت بمفرده، وقل لنفسك: إن هذا الصوت غير موجود، أنا لا أسمعه. تسمع العصافير تزقزق، قل: «أنا لا أسمعها»، وتسمع صوت طفل يبكي، فقل: «أنا لا أسمع هذا». وبعد وقت من ذلك، ستجد أنك تستطيع أن تصغي، وتبقى، مع ذلك، لا تسمع فعلاً أي شيء على الإطلاق».

«العقل يحاربك في كل خطوة، لأنه ليس مدرباً على الإصغاء. الجسد بكامله مدرب على الكلام. إن فترة الانتباه الطبيعية هي 45 دقيقة، بعد هذا الوقت تضعف مقدرة العقل البشري على الإدراك.

حالما يتم منح العقل التحرر والحرية المحرّمَتين عليه منذ الطفولة، لا يريد التوقف. ويتم الشعور بجميع مجالات الحياة. إن معظمنا يقضي حياته كمن يسير في نومه؛ فإذا ما قضيت ثلث حياتك نائماً، فإن لديك ثلثين فقط لتعمل خلالهما. إن المشكلة أنك تعتقد نفسك مستيقظاً، وفي الواقع تكون نائماً.

واللازم لنجاح عملية فضاء الصمت **الانضباط** والالتزام بممارستها عدة دورات، كي يصبح عادة لا يمكن الاستغناء عنها؛ كما يقول الكاتب. يضيف: «إن فضاء الصمت يجعلك تقوم بتحليل الأخطاء التي اقترفتها. سنجد أننا نكرر الأخطاء ذاتها بشكلٍ أساسي. نحن لا نخلق أخطاء جديدة، لهذا نجد أنفسنا نعيش في مسار محدد. فإذا سمح لنا بمتابعة السير، ستصبح قوة العادة هي التي تحدد قدرنا عبر الوقت. إن فضاء الصمت يوقف هذه المسيرة، بجعلنا نتوقف كي نفكر.»

و هذا يقود تدريجياً إلى التغيير؛ فتغيير طريقة حياتك، يعني تغيير الطريقة التي تفكر فيها. وتغيير طريقة تفكيرك، يعني تغيير ما اعتدت الاعتقاد به أو الموافقة عليه بشأن الحياة. وهذا أمر غاية في الصعوبة. إنه شاق لدرجة أنك، وعند شدة يأسك وجموح رغبتك بالتغيير، قد تتشبث بالبؤس، لأنه مألوف ومريح. إنه شلل الموت في نطاق المواساة.

و يؤكد الكاتب أهمية **المثابرة** بالعملية لضمان نجاحها؛ يقول فيجاي إيسواران:

«إن الحظ ليس قضية، فالحياة عدل وثبات؛ تحصد ما زرعت! إذا احتجت إلى الفشل تفشل. والفشل خطوة للأمام، الفشل دفع الديون. لا يأتي النجاح عند البداية، وليس نهاية؛ يجب أن يكون نتيجة رائعة، ولكن غير ضرورية. النجاح ليس نتيجة بل نضج. تسعون بالمائة من البعثات، انسحبت قبيل الوصول إلى قمة إيفيريست. عندما كان السير إدموند هيلاري على قمة العالم، قال: إن معظم المتسلقين السابقين كانوا في آخر خمسة بالمائة من التسلق إلى القمة، عندما كانوا يتخلون عن حلمهم وينسحبون».

و للكاتب وقفة عند «لـــو»، فيقول: «الكلمة البسيطة بأساسها، البائسة التي تعرف تسعين بالمائة من الإنسانية»، هي «لو». فقط؛ لو باستطاعة الأشياء أن تصبح مختلفة.

ليست الأشياء في حاجة إلى أن تكون مختلفة؛ بل أنت من تحتاج إلى أن تكون مختلفاً».

هناك مقولة إفريقية تقول: «إن الأسد يستيقظ في إفريقيا كل يوم راكضاً، وهو يعلم أن عليه أن يركض أسرع من آكل النمل الأكثر بطئاً، الذي قد يقابله لتوه، وإلا سيبقى جائعاً، ويموت. وآكل النمل يستيقظ كل صباح قائلاً: «علي أن أكون أسرع من أسرع أسد قد أقابله، وإلا سأموت». «في العالم باخ، وموزارت، وديفينشي، وبيكاسو، والأم تيريزا، والمهاتما غاندي. فما الأمر المختلف الذي فعله هؤلاء؟

كانوا يستيقظون كل صباح، وهم يفكرون بأنه ليس لديهم الوقت الكافي، فكل ثانية كانت ثمينة بالنسبة إليهم».

إن أولئك الذين وصلوا إلى قمة إفريست بنجاح، قد اتخذوا قرارهم من الداخل، بألا يستكينوا في الليل.

ولكن، للأسف، أهم ما يشغل حياة معظمنا التساؤل: ما الذي سيبث على شاشة التلفاز هذه الليلة؟!

فقط، لو أن كل يوم هو ضربة محترف، فإن حياتك تصبح تحفة فنية رائعة.

إنك في فضاء الصمت تصبح صديقاً لهذه القوة الهائلة التي في داخلك، والتي تستطيع أن تغير حياتك؛ ألا وهي عقلك. إن العنصر الأساسي في هذه التجربة هو التماسك. وبعد ذلك، كل يوم يصبح أعمق وأكثر تجاوباً، بعد ذلك، تتزامن خطتك مع الخطة الأساسية.

إذا كنت تشعر بأنك كقطعة من الخشب، عائمة تتقاذفها الأمواج والتيارات الجارية من دون هدف، ضع شراعك على الخشبة الطافية. استخدم الريح واعبر البحار.

في الفصل التاسع، يعلمنا فيجاي إيسواران كيف ندرس الواجب في ساعة صمت.

«إن طريق الواجب يرتبط بأهدافك المادية والبشرية، ومسؤولياتك تجاه المهنة والعائلة والمجتمع والوطن.

ابدأ بتحليل الأربع والعشرين ساعة الأخيرة في عشر الدقائق الأولى؛ تذكر كل ما فعلته، مسجلاً الملاحظات على ورقة؛ كل الأشياء التي كان يجب تحسينها أو تغييرها أو إنجازها بشكل مختلف. جهز أهدافك لليوم الحالي في عشر الدقائق التالية. حدد أهدافك ليوم الغد في عشر الدقائق اللاحقة. ثم بعد ذلك، حدد أهدافك على الأمد الطويل في عشر الدقائق الأخيرة.

قسم خطتك طويلة الأمد إلى ثلاثة أجزاء: الأيام السبعة القادمة، الأشهر الإثني عشر القادمة، السنوات الخمس القادمة. اكتب هذه الأهداف يومياً. سمة فضاء الصمت صناعة القرارات. وفي النهاية، ليس هناك قرارات خاطئة أو صائبة؛ بل قرارات تصنع بشكل صحيح».

ويركز ايسواران على العائلة مؤسسةً أساسيةً ورئيسيةً، فيقدم رؤيته في كيفية الحفاظ عليها لبنة من الأسرة الإنسانية الأكبر: «واجبك نحو الناس من حولك الرقي بهم، فلكل منهم غرض مقدس في حياتك. لا خلل في خطة الخالق. كل إنسان نلقاه في حياتنا يشبه فتحة في ناي. كل فتحة، وكل نوتة، تشترك في العزف».

ويعتبر فيجاي إيسواران العمل شكلاً من أشكال العبادة، فيخاطب قراءه من المؤمنين وغير المؤمنين. فيقول للمؤمنين بوجود الخالق العظيم: «إذا كنت مؤمناً بالله، فاعرف أنه موجود معك في كل ما تفعله. في كل رابطة، في كل تحد، في كل عقبة؛ يغدو العمل عبادة إذا ذكرت الله في عقلك، إذا لم تفعل يصبح عقوبة. إن أي عمل ينجز مكتملاً يصبح صلاة».

في الفصل العاشر يحول الكاتب فضاء الصمت إلى طريق **المعرفة**، خلال عملية تستغرق عشرين دقيقة.

ابدأ بالتقاط كتاب. اقرأ لمدة خمس عشرة دقيقة. ضع إشارة على النقاط المختلفة التي تريد تذكرها، حاول تذكرها للحظة. أغلق الكتاب ودوّن جانباً النقاط المهمة التي تريد أن تتذكرها، قم بهذا العمل لمدة خمس دقائق. قد تتكلم من الدهشة. عندما تفحص الملاحظات في كتابك، والملاحظات في مفكرتك، سوف تجد أن ما ظننته هاماً هو ما قد نسيته. **في اليوم التالي**، ابدأ بقراءة ملاحظاتك على الموضوع. قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب.

قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب. حالما تنتهي، سيكون لديك نسخة معدلة شاملة من الكتاب، كتبت من قبلك.

في الفصل الحادي عشر، يركز المؤلف على مسألة التقوى والإيمان: «انقل تقواك الله من الفكرة إلى الكلمة من دون كلام. من المهم أن يتم هذا بخشوع التواصل مع الله تعالى».

«إن الضمير صوت الله في قلوبنا؛ أما المبادئ فهي ما نقوم باشتقاقه من الصوت المسموع في حياتنا. أما الحكمة فهي ما نتعلمه ملتزمين بهذه المبادئ. إذاً، الأعقل ذو المبادئ الأسمى، وصاحب الصوت الداخلي الأشد. وبما أن الحقيقة هي الله، عش في داخلها، تطمئن نفسك عنده؛ أما إذا عشت من دونها تخسره. باستجابة الله لصلواتك، يزداد إيمانك. وما تأخير الاستجابة إلا ليزداد صبرك. وإذا لم يستجب، فكن على يقين أن لديه الأفضل لك.

من خلال تجربتي، فإن العديد من الأسئلة التي دونتها له، وجدت أجوبتها الخاصة. كيف؟!من أين؟! المهم أن الاستجابة تتم بشكل محتوم».

في الجزء الثالث والأخير، يجيب المؤلف على 21 سؤالاً حول عملية فضاء الصمت، ومدى نجاحها أو فشلها، وكيفية الاستفادة منها في مجالات الحياة الخاصة والمادية والروحية.

في النهاية، لابد من التذكير بالحقيقة الكبيرة التي يعتمد عليها فضاء الصمت، حقيقة وضع لجام عقلاني للنفس، وفتح الباب واسعاً للعقل وحده في ساعة صمت، كي يتخذ القرار اليومي، والمرحلي، والبعيد المدى، ثم العمل بالتزام لتطبيق القرارات المتخذة يوماً بيوم. فهل نستطيع ذلك؟! يجزم فيجاي إيسواران بذلك، إذا التزمنا بتعويد أنفسنا على الانصياع للعقل، ساعة يومياً فقط.■

ما الذي شغل اهتمامات بعض الأدباء الروس في عام 2007

ت. شاهر أحمد نصر

تعد معرفة القضايا والموضوعات التي يطرقها أدباء الشعوب والأمم الأخرى من المسائل المثيرة للفضول، وللاهتمام عند أغلب أدباء أية أمة، فضلاً عن المهتمين بالقضايا الإنسانية عامة... وبهدف الإطلاع على القضايا التي شغلت الأدباء الروس في عام 2007 قمنا بإعداد هذا الملف، معتمدين على ترجمة العناوين الرئيسية للموضوعات التي تطرق لها الأدباء الروس في مجلة «دين ليتراتوري - يوم الأدب» الأدبية في عدد من الأعداد الصادرة عام 2007، مع عرض لمقتطفات من الفقرات والأفكار الواردة في بعض مقالات هذه المجلة الأدبية... علماً بأن القارئ يستطيع أن يجد النص الكامل لهذه الموضوعات في موقع www.zavtra.ru في شبكة الإنترنت الدولية.

توزع كل عدد من أعداد المجلة إلى مجموعة محاور أطلق على كل منها اسم: الحقل، الحقل الأول منها يعنى بشؤون أدبية عامة، فضلاً عن الاهتمام ببعض القضايا السياسية، وحقل سمي «بنك المعلومات»، يتضمن أخباراً عن نشاط اتحاد الكتاب الروسي والكتاب الروس، وحقل يسمى «قاعة المطالعة» يستعرض الإصدارات الأدبية الجديدة، وأفرد حقل خاص بـ«يوم الشعر»، وحقل للنقد، وآخر للنقاش، وللقصة حقلها أيضاً... فجاءت أهم عناوين العدد رقم 1 (125) عام 2007 على النحو التالي:

الحقل الأول: ستانتسلاف كونيابيف: السادية الوطنية، يوري ميلوسلافسكي: ولادة المسيح.

الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» - أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: صفحات صينية ـ فلاديمير بندارينكو: روح الصين، فان تسونهو: صرخة صارخة من الدير (حول رواية سوتونا الجديدة)، لي كي: أزهار تعيش في قلبي.

الحقل الرابع: «قاعة المطالعة»: فيكتور برونين عودة بومجارا...

الحقل الخامس: «قاعة المطالعة» ـ نيقولاي بودغورسكي: سونيا ـ مقتطفات من رواية «الطيران المستمر».

الحقل السادس: «يوم الشعر» نبيلا ماتفييفا: قبعة الأرض.

الحقل السابع: «نقد» ـ أنتولي جوكوف ـ على خطوط الجبهة. أوليغ دوروغان: سر النقطة، ألكسي شوروخوف: أكاديميو الشاشة الصغيرة: الرومانسيون.

الحقل الثامن: «نقاش» ـ يلينا بافلوفا: رد حامي الوطيس، يفغيني نيفيودنوف: لثغوركم وشفاهكم.

وتضمن العدد 2 (126) عام 2007 الموضوعات التالية:

الحقل الأول: فلاديمير بندارينكو: أيوجد لدينا أدب؟ ـ فلاديمير بندارينكو: المتمرد الروسي.

الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» ـ أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: «نقاش»: ألكسندر بوبيروف، سمسرة حول الإبداع، ألكسي أيفانوف: دفع الأدب نحو الإجرام، رسالة مفتوحة إلى وزير العلم والتعليم في جمهورية روسيا الفيدرالية أ.أ فورسينكو.

الحقل الرابع: «حلقة مطالعة»: زهار بريليبين: روس حول منضدة طويلة، فلاديمير فينيكوف: في المرآة الصينية ـ حول بطل الشعر المعاصر مرة أخرى، غينادي كراسنيكوف: الحبوب التي تذروها الرياح.

الحقل الخامس: «يوم الشعر»: أنتون جيليزني «الشمس الأبدية»، بوهور سيدنيف: «اسمح لي!» ألكسندر داليتسكي: صمت الجلالة.

الحقل السادس: «نقد» ـ فلاديمير بندارينكو: الإعدام الذاتي حباً، فانتين كورباتوف: كانون الأول وقد تم تجاوزه.

الحقل السابع: «بعيد ـ قريب»: روسيا وبوشكين ـ بمناسبة مرور 170 عاماً على يوم وفاته ـ أطلب الكلمة، فيكتور غافريلين: في لجة الأبدية.

الحقل الثامن: «عالم الكاتب»: هينريخ ناتنوفيتش «شرح في الحب»، يفغيني نيفيودوف: لثغوركم وشفاهك.

أما عدد تشرين الثاني 11 (135) 2007 فقد تضمن العناوين التالية:

الحقل الأول: فلاديمير بندارينكو: توقيع، ألكسندر برخونوف: البيويلي الأشيب، يان جيمويتيليتي: كيف أعدموا مجلة «سيفر ـ الشمال»، العيد 90 التسعون لسيرغي ميدفيديف.

الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» ـ أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: «نقاش»: أنتون أنيغين: دفويكا (علامة ضعيف) مجدداً. سيرغي أوغولينكوف: ديكارت يرتاح.

الحقل الرابع: قاعة مطالعة: فلاديمير لوتشوغين: القس الريفي ـ تتمة ما نشر في عدد تشرين الأول.

الحقل الخامس: عالم الكاتب: فلاديمير ميخايلوف: طريق آلام يوري كوزنيتسوف، نتاليا يوغوروفا: الغنائية الكلاسيكية.

الحقل السادس: أعيادنا: ملازم الحرب العالمية الثالثة (جلسة حوار مع ستنسلاف كونيايف).

الحقل السابع: يوم الشعر: سفيتلانا فاسيلينكا: صورة رسام في منظر طبيعي.

الحقل الثامن: نقد: ماستير فين: مغامر أرنب قمري، لثغوركم وشفاهكم: الوردة البلورية لفيكتور روزوف، أبناء روسيا الأوفياء.

نطالع بعد هذا العرض الموجز لأهم العناوين التي تضمنتها هذه المجلة الأدبية الروسية مقتطفات من بعض الموضوعات التي عالجتها، علنا نتعرف على أهم القضايا التي شغلت الأدباء الروس في عام 2007.

السادية الوطنية

ستانسلاف كونياييف تاريخ نشر المقال 2007/1/19

كثيراً ما أتذكر في هذه السنوات تلك الحكاية القديمة ذات المغزى، عندما خاطبنا البروفيسور سيرغي ميخايلوفيتش بودين منذ 55 سنة مضت، نحن طلاب السنة الأولى في جامعة موسكو، من وراء منصة قاعة المحاضرات الشيوعية، قائلاً:

ـ أتريدون أن تصبحوا أدباء؟

ـ نعم! صرخنا بصوت واحد.

ـ وهل قرأتم «ابنة الآمر»؟

ـ قرأناها، ضجت القاعة بحماس.

ـ والآن أجيبوني: بوغاتشوف وطني؟

ـ وطني!

ـ والآمر مريونوف وطني؟

أجبنا، وإن كان بشكل أضعف وأقل حماسة، لكن بصوت واحد:

ـ وطني!

ـ إذاً، في هذه الحالة، وإذا أردتم حقاً أن تصبحوا أدباء حقيقيين، ـ أتم البروفيسور مخاتلاً حديثه اليسوعي معنا ـ عليكم الإجابة على السؤال الرئيسي في هذا العمل الإبداعي: لماذا أعدم أحد الوطنيين شنقاً الوطني الآخر؟! وغادر البوشكيني الظافر القاعة، وقد حانت فترة الاستراحة، تاركاً الطلاب القادمين من الثانوية العامة في حالة من الذهول والارتباك التام. ولم تزل الأزمنة الستالينية على الأبواب... (بوغاتشوف، ومريونوف بطلا رواية ألسكندر بوشكين «ابنة الآمر»، التي تدور أحداثها إبان الحرب الفلاحية التي قادها بوغاتشوف، ضد الإقطاع في روسيا. (المترجم)).

عندما تختتم، وبالتحديد عندما تكتمل وتنتهي أزمنة الثورات التاريخية، والزلازل الوطنية، ومرحلة تفكك الحياة الاجتماعية، يبدأ حتماً الفرز في معسكري الأعداء أي في صفوف المنتصرين والخاسرين، ويكون الفرز ثقيلاً عديم المعنى خاصة في صفوف المنتصرين. إخفاق تاريخي بالاتهامات المتبادلة بالخيانة، وبارتكاب الأخطاء القاتلة، والتعامل السري مع العدو. عصرنا ليس استثناء. ولقد أصيب معسكرنا الروسي الوطني في بداية تسعينيات القرن العشرين (اعتباراً من أكتوبر (تشرين الأول) عام 1993) بهذا المرض، ولم يتعاف منه حتى الآن. إنه لأمر مر، لكن لا بد من الاعتراف، بأن النضال ضد الأعداء المباشرين من معسكر الانتلجنتسيا (الديموقراطية)، لم يتطلب مني جهداً، كالذي بذلته في هذه السنوات دفاعاً عن معتقداتي، واسمي، وشرفي، وشرف المجلة في وجه هؤلاء الوطنيين المتوالدين ـ فلاديمير بوشين، وإيليا غلازونوف، وتاتيانا كلوشكوفا، وفيكتور أستافيف... كما أجبرت على الدخول في خصام حتى مع ألكسندر بروخانوف، ومع ليونيد بورودين، وفالنتين سوروكين، ويوري بونداريف، دفاعاً عن الحقيقة التاريخية، ودفاعاً عن أصدقائي الذين رحلوا... في الحقيقة من الضروري القول إنني وبإرادتي الذاتية، أنا، من أعلن الحرب على الأعداء المباشرين، أولاً، كقاعدة، أما فيما يخص الزملاء في الوطنية، فلقد أخذت موقع الدفاع. حصل ذلك فقط عندما بلغ السيل الزبى، ولم يعد بالإمكان السكوت أكثر.

لقد أجبرت في هذا الصراع الداخلي، بإرادتي - أو رغم أنفي على وضع بعض القواعد.. أولاً، كان من الهام بالنسبة إلي أن أعلم: ألا يتخلى زملاؤك القريبون عن قناعاتهم الشخصية، وهم يوجهون إليك الاتهامات، بل والشتائم؟ ألم يمحوا من ذاكرتهم، - بإرادتهم أم رغم أنوفهم - كلماتهم، وآراءهم وتقييماتهم، التي دانوا بها البارحة؟ أصبح جو الردة في عصرنا طبيعياً، لدرجة أن خيانة المعتقدات تعد جرأة وشجاعة، لم يأنف، أو يشمئز الناس المشهورون في العهد السوفيتي من التباهي والفخر بها، من ألكسندر ياكوفليف، حتى ميخائيل أوليانوف، ومن فيكتور أستافيف، حتى سيرغي زاليغين. سببت جميع التهم الأيديولوجية الموجهة إليّ في أواسط تسعينيات القرن العشرين من أقلام أصدقاء الأمس وزملاء البارحة، في البداية ابتسامة مرة. تذكرت عندئذ قول «هاملت» _ «لم تهترئ الأحذية»، أو المثل القائل: «ما تكتبه الأقلام لا تبتره الفؤوس» (يذكرنا هذا المثل بقول الشاعر العربي: وجرح السيف تدمله فيبرى... ويبقى الدهر ما جرح اللسان. المترجم). عندما تحصل الآن مثل هذه الأمور، كثيراً ما أتذكر ستالين، الذي أحب تكرار المثل الروماني القديم: «حتى الآلهة لا تستطيع جعل ما حصل أمراً لم يحصل».

الحادث الدراماتيكي المؤسف الذي عرفته خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة من عمري هو صدامي المباشر مع فلاديمير بوشينين. بدأ الصدام عام 1989 وكان أكثر حدة من التنكيل بغلوشكوفا. وخلافاً عنها لم يدع بوشينين مجالاً للومه في أنه يغير آراءه، وتقييماته وقناعاته. إنه مجادل موهوب وبارز. ومع ذلك فقد كان وما يزال يمتلك نقاط ضعف أخرى: تتجلى في أن رغبته الجامحة في الانتصار على الخصم تجعله لا يتورع عن استخدام أية وسيلة. يمكن أن يهزأ ويسخر، وأن يفبرك الأرقام، والحقائق. يمكن أن يختلق لنفسه نموذجاً معيناً من الخصوم، ويمثل به محرزاً ظفراً مهيباً، كما يمثل قادة القبائل المتوحشة بأعدائهم بفضل الطير المحنط. فضلاً على أنه لا توجد لديه هالة أدبية - فالناثر عديم الفائدة، مثله مثل الشاعر، مما يجعل عملياً اتهاماته الأيديولوجية الموجهة ضد راسبوتين، وكوجينوف، وحتى سولوخين هزلية فاقدة للإحساس عديمة الضمير. إنه ليس مؤهلاً لوعي قيمة مساهمتهم الإبداعية في الأدب الروسي، ولهذا السبب وبكل سرور يجعلهم محط ازدراء، وتهكم وسخرية لاذعة.

راودتني فكرة في حينه، مفادها أن الحقد والضغينة على يسينين وحدت لوهلة العدوين السياسيين اللدودين - بونين «الأبيض» وبوخارين «الأحمر». وحدتهما لدرجة أن الاثنين

ألصقا وصمة عار بالشاعر الروسي العظيم، متحدثين عن معاقرته الخمر وسكره، وفظاظته، وعامية أشعاره وخشونتها. وكأن هذا هو الأمر الرئيسي عند يسينين، وليس جوهره الروسي الإبداعي العظيم. يبدو صخب هؤلاء الوطنيين المتحمسين وجنونهم في افتراءاتهم وأكاذيبهم بجلاء ووضوح، لدرجة تجعلني أشعر وكأن قوة ثالثة تقودهم، حالمة بهلاكنا وإبادتنا الذاتية.

أيوجد لدينا أدب؟

فلاديمير بندرينكو العدد 2 (126) تاريخ 2007/2/18

كان هذا العام الأدبي من وجهة نظري، من ناحية الأدب عام إخفاق على الإطلاق، فلا اتجاهات جديدة، ولا أسماء جديدة، لم يحصل ذلك منذ أمد بعيد. طبعاً، عندما أخذت أستعد للحديث حول محصلة العام في اتحاد كتاب روسيا، تصفحت جميع مجلاتنا، ومنشوراتنا، وتصفحت جميع أنباء العام.

ولم يحصل أي أمر ملموس في معسكر أعدائنا. ولكن، على أبعد حد، لمست عندهم توجهاً ما جديداً، وتياراً كاملاً من الكتب الفنية حول مستقبل روسيا، ومزيجاً واضحاً بين الطوباوية واللاطوباوية، لأنه أصبح من العسير فصل إحداهما عن الأخرى. يوجد من يقرأ كتاب فلاديمير سوروكين «يوم الهلاك» كتهجم لاطوباوي على مستقبل روسيا، الذي ينتهي بهلاك آخر. ويوجد من (وهم كثيرون، وكثيرون جداً، اعتباراً من دعاة الهلاك وحتى الشباب الساخرين) قرأه كبيان وطني للمستقبل، كبرنامج لهلاك روسيا بمجملها. تكمن المفارقة والتناقض في أن أولئك الشباب الراديكاليين محقون، وأنا على ثقة، بأن فلاديمير سوروكين نفسه لا يستطيع أن يقول بالتحديد ما الذي لا يعجبه، ومما يسخر، وما هي هواجسه السرية. يمكن قول الشيء نفسه حول رواية «جي دي» لدميتري بيكوف. نعم، إنه محاوري الصريح والقديم (وعلى الرغم من الاعتراف بعبقريته)، إنه ماجن مستهتر إلى أقصى حد. يعد الكثيرون رواية «جي دي» برنامجاً للمستقبل. وإذا تحدثنا بصراحة نقول إنه من بين جميع الروايات الليبرالية عن المستقبل تعد الرواية «الجي ديوفسكية» لبيكوف أكثرها صراحة ووضوحاً وعبقرية. سنتعامل بأنفسنا مع العدو (يقصد الكاتب الليبراليين الجدد ـ المترجم) بأي شكل من الأشكال، لكن ما الذي يمكن للشعب الروسي المنهك أن

يفعله مع الـ«جي دين»؟ لم يلامس دميتري بيكوف هذه القضية قطعاً، مثله مثل باركاشوف، وكليموف؛ وضعها أمام الرأي العام، وهو على ذلك يشكر.

أعتقد أنه على منظري الحركة الروسية أن يقرؤوا بتمعن رواية «جي دي» لدميتري بيكوف، ليتعلموا الكثير منها. ومن ضمن هذه الروايات حول المستقبل رواية «2008» لسرغي دورينكو، و«أمبير ب» لفيكتور بيليفين، و«2017» لأولغا سالفينكوفا (هذا أفضل كتبها على ما أعتقد). أي إن الليبراليين ينظرون بتوجس وبصرامة إلى مستقبل روسيا، يتوقعون تأميمها، ويتكهنون بالمشروع الروسي. أستطيع أن أضم إلى هذه السلسلة من الروايات من طرفنا رواية «باخرة يوسف برودسكي» لصديقي ألكسندر بروخانوف.

لقد وجد عدد غير قليل من الكتب الخيرة في أدبنا الروسي، لكتاب طيبين، ولكن أقول الصدق، أستطيع تسمية اثنين. الأول «القسيس» لأكسندر سيغينيا. ببطله الجديد غير المألوف بالنسبة لنا: الراهب، الذي خدم في الأراضي الواقعة تحت الاحتلال الألماني، والمخلص للفكرة الروسية وللشعب الروسي.

شاهدت منذ مدة ليست بعيدة الفيلم العظيم «البطل» للمخرج الصيني تشجان أيمو - أحد عظماء السينما العالمية الجدد. إنه يشبه إلى حد ما «ألكسندر نيفسكي» لسرغي إزنشتاين. عندما تنتصر دولة ما، (يدور الحديث هنا عن الصين)، فإنها تنتصر في كل شيء، من الفضاء وحتى السينما، ويتغنى مبدعو هذا النصر ببطولات جديدة. أترابي الحاليون تشجان إيمو مع «البطل» وتشي كينهو مع «القسم» قريبون من مبدعينا بيروف، وغيراسيموف، ودوفوجينكو، وإيزنشتاين أيام البناء الروسي العظيم... كما أن بطل رواية ألكسندر سيغين مهم، الذي على خلفية البكاء المر على روسيا الهالكة يحاول أن يرفع بطله.

الأسوأ في الكتب الطيبة في العادات الروسية الكلاسيكية، أنها تصر على هلاك روسيا. أنا لست ذلك المحب الشغوف للنظام الحالي، لكنني أريد رؤية أبطال جدد. لهذا السبب أعد الحدث الأدبي الرئيسي في هذا العام، رواية الناثر الروسي الشاب من نيجي غورودوسك زاهار بريليبين «سانكيا».

ولقد تراكم في مجال الشعر خلال عام عدد غير قليل من المنشورات الإبداعية لـ: سيروتين وغوربوفسكي، وأرتيميف وشيمشوتشينكو...

روسيا تتحدث عن بوشكين

العدد 2 (126) عام 2007

يقدم غينادي سيتينكو في هذا الملف الذي يزيد عن العشرين صفحة، مقتطفات من أهم ما قاله الأدباء والمفكرون عن بوشكين، بادئاً مقاله بعنوان فرعي: «بوشكين ـ هو الهواء الذي نتنفس».

من تلك الأقوال على سبيل المثال: بوشكين واسع كالطبيعة ذاتها (أ.ف. كارتاشيف).

... لا يدرك، وغير محسوس كالدم في العروق... (ل. أنينسكي).

بوشكين قريب منا، كالإله. (يو. أيخينفيلد).

«بوشكين كان الربيع الروسي، بوشكين كان الصباح الروسي، بوشكين كان آدم روسيا» (أ.ف. لونتشارسكي). وهب لروسيا كي تعي ذاتها (ف. شكلوفسكي).

... كل ما هو موجود في روسيا، موجود في بوشكين. (غ. آداموفيتش).

انعكست في بوشكين الطبيعة الروسية، والروح الروسية، واللغة الروسية، والطبع الروسي شفافة نقية، كما ينعكس المنظر الطبيعي على السطح المحدب لزجاج النظارة. (ن. غوغول).

بوشكين ـ قوس قزح يكلل الكرة الأرضية جمعاء. (ف. نابوكوف).

الإعدام الذاتي حباً

فلاديمير بندارينكو العدد رقم 02 (126) تاريخ 2007/2/18

تبدأ فيرا غالاكتينوفا كتابها كل مرة وكأنه الخطوة الأولى، ناسية كتابها السابق. في كل كتاب اكتشاف فني جديد، عدد الكتب يساوي عدد الاكتشافات الفنية.

لا تستطيع الفرار من نفسك، مهما بذلت من محاولات. وحتى في نقاشها مع ذاتها تبقى فيرا غالكتينوفا هي نفسها، كاتبة روسية، ذات نظرة حادة، ورؤية واسعة، وذات أسلوب حر، يقارب الفوضوية، لكنها تسكب كل فوضاها الكونية في جملة إحداثيات صارمة مع علاقة تقليدية تامة بالكلمة. وكما تعترف هي نفسها: «لقد تمرست، وحددت مجال عملي الخاص ومداه: ـ من جهة، قروية في «المرآة»، ومن جهة ثانية مغامرة تجريبية في «Adagio» (Adagio ـ كلمة إنكليزية تعبر عن علامة موسيقية (أمهل) ــ المترجم». لكنني أفهم مهمتي بعيدة الأمد، بمعنى آخر: توحيد هذين الاتجاهين في اتجاه واحد ـ الوصول تدريجياً إلى مثل هذا التركيب الذي يبدو مستحيلاً. ومهما بدا الأمر

متناقضاً، فإن لودميلا بيتروشيفسكايا، وحتى تاتيانا تولستايا تبدوان واقعيتين بالمقارنة مع الكاتبة التجريبية المجددة فيرا غالاكتينوفا. لولا توجهها الروسي، ولولا ابتعادها عن جميع صنوف الكسموبوليتية، لكانت في صفوف ناثرينا الليبراليين الجدد، تسطع وتتألق في حفلات الاستقبال التي ينظمها الرئيس، والطغم الناطقة بالروسية، في موقع ليس أسوأ من فيكتور يوروفييف. إنها في الحياة فاعلة جداً كما هي في النثر. لكن رمزاً ما روسياً متيناً يخط لها ظروف وجودها، ومما يدعو للسعادة أن الكاتب يسير على الطريق الذي يخطه له الله.

إنها توظف بنية الرواية البسيطة والموضوع الواسع، واعتماد الاستعارة، والريتم اللفظي المعطى منذ البداية - ومجمل أدوات الناثر الحديث لتخدم معنىً علوياً، وبالتالي من السخافة أن نصنف فيرا غالاكتينوفا في عداد ما بعد الحداثويين، لأن لغة الرواية، وأسلوب الاستعارة، والميتافيزيكا الكامنة فيها، تخدم الفهم الروحي للعالم. إنها توجه فوضاها العلاجية المجددة الشافية في القناة الصارمة للمعنى والفكرة الروحية، إنها كرئيسة دير، في أية صومعة كانت، وبلغات مختلفة، تعالج قضية إلهية واحدة، تعاني وتصلي من أجل الضالين.

جميع أبطال الرواية الأخيرة، «قبيل السكون» في حقيقة الأمر، بهذا الشكل أو ذاك ضالون روحياً: بما في ذلك زوجة البطل الرئيسي اندريه تساخيلغانوف - لوبوف (لوبوف كلمة روسية تعني: الحب - وهو اسم الزوجة: المترجم) التي عاشت حالة طويلة من الغيبوبة. ويتم إنقاذ هذه الأرواح - بعودة الحب، في امتلاك الحب الأرضي، والروحي، والسامي، والجسدي والشهوي... أما حب العالم، حب الناس، حب الأقارب فإنه يعيد جميع القيم الإنسانية السامية الأخرى. يمكن التضحية بالنفس فداء لهذا الحب، وما نفع الحياة فاقدة الحب؟ يمكن أن تكون الرواية الجديدة موظفة لعودة بصيرة الإنسان الضال - بالإعدام الذاتي الحتمي للإنسان الميت روحياً منذ زمن، الإعدام الذاتي حبا لإنقاذ الآخرين. لإنقاذ الوطن. لأنه لا وطن من غير حب، ولا حب من غير وطن.

أيمكن الثقة بهذا الإعدام الذاتي؟

للإجابة على هذا السؤال يستعرض كاتب المقال سلوك أبطال الرواية وأحداثها، مبيناً أن الكاتبة متأثرة بالشرق، خاصة وأنها عاشت ككاتبة في كازخستان. كما أن مكان أحداث الرواية الجديدة - كارغان القاسي والمتصوف...

إلى أين تسير روسيا؟ إلى معسكر الاشتراكية؟ أم إلى المعسكر العالمي للرأسمالية؟ أم أنه وبعد التوتر الروسي الجبار في القرن العشرين، الذي لم يتحمله الشعب نفسه، يبدأ، على أية حال، سكون التركيز، سكون البناء؟

وكما بطلة الرواية الصامتة لوبوف منذ الأسطر الأولى للرواية، تنفصل عن بهارج الحياة: «حلقت لوبوف بعيداً ـ فوق الحياة. إنها ترقد في لا وعيها وفقدان ذاكرتها، وكأنها في برزخ ما بين السماء والأرض...»، إن فيرا غالاكتينوفا تبتعد عن الوجود الاجتماعي. وهي تحاول في روايتها الواقعة، وفي لا عقلانيتها المسلطة، والعارية أن تكتشف الحقيقة الروحية لزماننا، وأن تحدد الإشارات الرمزية الرئيسية لعصرنا، وتحدد المنعش المرهف الحساس والشفاف لجميع الأرواح الآثمة في المجتمع المعاصر. إذ تقول لنا: لا توجد أرواح أخرى لدينا. لن نأتي بشعب روسي آخر. هذا هو الموجود، وهذا هو الذي يجب تخليصه من جميع الأوساخ والنتانة الحالية.■



رواية لكاتبة أسترالية

تفوز بجائزة أدبية وتكسر حواجز الصمت حول السكان الأصليين

ت. حصة المنيف

أهل البلاد... سكان البلاد الأصليون.. عبارات كثيراً ما تتردد حول مناطق عديدة ومتباعدة على وجه كرتنا الأرضية، من أميركا بقارتيها غرباً إلى أستراليا في أقصى الشرق، مروراً بأفريقيا ومن ثم أرضنا المقدسة، فلسطين التي تمثل حالياً البؤرة الأساسية للاستيطان الصهيوني، هؤلاء السكان الذين سكنوا تلك الأراضي منذ فجر التاريخ وأقاموا فيها حضارات تشهد عليها آثارهم ما فتئوا أن رأوا جحافل تتدفق عليهم من وراء الشمس، وعبر البحور والمحيطات حاملة أسلحة لم يألفوها وأمراضاً لم يعرفوها وتعمل فيهم إبادة وتقتيلاً، وتنشر بينهم أمراضاً مميته، وتحصر من بقي منهم في مستوطنات وكانتونات تمنع عنها كل أسباب الرزق وبالتالي البقاء. وما لبثت أن سلطت عليهم آفات قاتلة مثل إدمان الخمور والمخدرات وامتهان الجريمة والبغاء؛ حيث لم تبق أمامهم من سبل العيش إلا هذه السبل وما إليها من موبقات.

حديثنا هذه المرة هو عن سكان البلاد الأصليين في أقصى الشرق، في أستراليا، والمناسبة هي فوز رواية لكاتبة من سكان القارة الأصليين بأرفع جائزة أدبية في أستراليا وهي جائزة «مايلز فرانكين»، وذلك لأول مرة في تاريخ هذه الجائزة. والكاتبة هي أليكسس رايت (Alexis right) وعنوان الرواية هو «كاربنتاريا» (Carpentaria)، وهو اسم خليج صغير على الشاطئ الشمالي لأستراليا. تقول الكاتبة إنها اتخذت هذا الاسم عنواناً لروايتها لتخلد أراضي أجدادها وأهلها المباشرين، فقد أجبرت جدتها وأمها اللتان تنتميان لقبيلة «وايانى» على مغادرة المنطقة لاستثمارها من قبل البيض.

تتناول الرواية الحياة المأساوية التي يعيشها سكان أستراليا الأصليون، حيث تم الاستيلاء على أراضيهم وطردوا من مناطق سكناهم وحصروا في مستعمرات ضمن ظروف معيشية بالغة السوء، حيث تكرر مأساتهم مأساة من أطلق عليهم الأوربيون الغزاة اسم الهنود الحمر في أميركا. بدأ ذلك منذ وصول هؤلاء الأوروبيين، وجلّهم من المجرمين نزلاء السجون البريطانية، حيث تم

إعدادهم للتخلص منهم في بلادهم، وكان من المفترض أن تكون أستراليا بمثابة منفى لهم. أول مستعمرة أوروبية أنشئت في أستراليا في عام (1788) على يد البريطاني «آرثر فيليب» ومنذ ذلك التاريخ أصبحت سياسة التمييز ضد السكان الأصليين سياسة رسمية.

تقول جين بيرلتز jane perletz في مقال في صحيفة التايمز البريطانية إن الكتاب الأستراليين البيض حاولوا، ولفترة طويلة، معالجة القضايا المتعلقة بسكان بلادهم الأصليين في كتاباتهم بدءاً من «هربرت كسيفير». (Herbert xaivier) الذي نشر روايته «كابريكورنيا» في عام (1938).

كانت روايته هذه بمثابة صرخة احتجاج اجتماعية ساحقة تصف إخضاع السكان الأصليين على يد المستوطنين البيض. وما لبث السكان الأصليون أنفسهم أن بدؤوا برواية قصصهم.فرواية «سقوط القط البري» التي تصور حياة شاب يدخل من السجن ويخرج منه مرة بعد مرة لاقت ترحيباً لدى نشرها في عام (1965) باعتبارها رواية تعالج وضع السكان الأصليين بقلم كاتب منهم. اتخذ هذا الكاتب اسم «مودرورو» (Mudroro) كاسم أدبي، وقد تحلقت حوله فيما بعد مدرسة فضفاضة تعالج في كتاباتها قضايا هؤلاء السكان؛ كما صدرت هذا العام رواية لكاتبة شابة هي «تاراجون وينش» (Tara june) تتحدث عن شابة من السكان الأصليين تهجر عائلتها التي تعيش حياة مختلّة وتتنقل في طول أستراليا وعرضها سعياً للشعور بالارتباط، وقد لاقت هذه الرواية ترحيباً كبيراً.

تقول جين بيرلتز إن رواية أليكس رايت التي فازت بالجائزة الأولى هذا العام نشرت في العام الماضي من قبل دار نشر صغيرة بعد أن رفضت جميع الدور الكبرى نشرها. كما أن المكتبات الكبرى رفضت القيام بحملات ترويج للرواية؛ بل لم تضعها على رفوف مكتباتها إلاّ على نطاق ضيّق جداً. يضاف إلى ذلك أن القراء لم يتجاوبوا معها في البداية على النحو الكافي، ربما بسبب صعوبة أسلوبها واعتمادها لهجة عامية. غير أنها ما لبثت أن أثارت ضجة كبيرة بعد فوزها بالجائزة الكبرى في أستراليا في فصل الصيف الماضي، حيث طبعت ست مرات وبلغت مبيعاتها خمسة وعشرين ألف نسخة، وهو رقم يفوق إلى حد كبير أرقام مبيعات الكتب المألوفة في أستراليا، والتي لا تتجاوز ما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف نسخة. وبنيلها جائزة «مايلز فرانكلين» تغلبت رواية هذه الكاتبة المنحدرة من السكان الأصليين على روايات كتّاب آخرين أكثر رسوخاً في الساحة الأدبية الاسترالية. تصف جين بيرلتز رواية كار بنتاريا بأنها ملحمة حولت الكاتبة فيها الموروث الشفهي للسكان الأصليين إلى قصة تدير الرأس وتضج بالسخرية والهزء وهي تقدّم عدداً ضخماً من الشخصيات غريبة الأطوار. وهي تصوّر العلاقة المتوترة بين البيض والسكان الأصليين في المنطقة الصحراوية قليلة السكان حول خليج «كار بنتاريا» الواقع في ولاية «كوينزلاند» بشمال شرقي أستراليا. وقد ثمّن المحكمون الرواية تثميناً عالياً لدى منحها الجائزة

معلنين أنها «غنية بتحليلاتها، طموحة في أسلوبها، وهي تخوض مختلف المغامرات وتنجزها بكل الدقة والشجاعة. إنها روائية اكتشفت قوتها الحقيقة في نهاية المطاف».

أما إن كان القراء قد وجدوا رواية كار بنتاريا صعبة فإن الكاتبة تعمدت أن تجعلها كذلك كما يشير المقال، وهو ينقل عنها قولها: «أردت بهذا الكتاب أن يركز على عالمنا، ولم أرد كتاباً يتماشى مع الاتجاه السائد».

الموضوع الرئيسي للرواية هو انتزاع البيض القادمين الجدد لأراضي السكان الأصليين، خاصة إحدى شركات التعدين الدولية. وهي تتخذ من مدينة تطلق عليها اسم «ديسبرانس» مسرحاً لها، علماً بأنها بلدة ذات تربة حمراء عطشى وأنهار هادرة، وهي تشبه بلدة «كلونكري» التي تربّت فيها الكاتبة. ومن الشخصيات المفعمة بالحيوية التي تصورها الرواية «نورمال فانتوم» وهو صياد أخذ يحترف تحنيط الحيوانات وتصبيرها؛ حيث يحشو أنواع الأسماك المختلفة بشعر ذيل الخيل، ومن ثم يلوّنها بألوان رقيقة؛ بحيث تبدو كجواهر تزيينية نفيسة. أما زوجته «أنجيل دي» فهي ملكة مقلب النفايات عند ظاهر بلدة ديسبرانس، مسرح الرواية، والتي تؤوي عائلات من السكان الأصليين. تصف رايت بسخرية حيوية وشجاعتها أنجيل في جمع القمامة وما أسمته بالثروة التي جمعتها من وراء ذلك.

حيث تقول: كانت ثروتها تتنامى وتتجاوز مدى قدرتها على التحكم بها. فقد أصبحت تمتلك الآلاف من العلب الفارغة وزجاجات المخلل المملوءة بالمسامير والبراغي المفككة. وأصبحت لديها أفكار مذهلة حول سبل تقدم السكان الأصليين؛ بحيث غدت محط إعجاب المسؤولين البيروقراطيين في هيئة شؤون السكان الأصليين الذين وصفوها بأنها امرأة مقدام. وهكذا اعتبروا أنجيل مثالاً يحتذى بالنسبة لسياسة الحكومة التي يتم تنفيذها حول سبل تقدم السكان الأصليين. ولذلك أتوا إلى ديسبرانس والتقطوا صوراً لها لكي ينشروا تقريراً عن جهودها الفذة!.

تصف لنا الرواية الحياة في ظل الفصل العنصري في ديسبرانس، «فالبيض يسكنون في أحيائهم الخاصة في أعلى المدينة، ورئيس البلدية، «ستان بروز»، سفّاح من الدرجة الأولى، وجهه جامد كأنه قدّ من الإسمنت ذو ندوب عديدة. والعرق يسيل من جمجمته التي يغطيها شعر كثيف إلى جبهة تغطيها كتل عديدة، ومن ثمّ إلى أسنانه المكشوفة ذات اللون البنّي والتي يدأب على كشفها كأنها أسباب كلبٍ ضار. والتمييز العنصري يشمل جميع مناحي الحياة، حتى أماكن احتساء الخمور، وهي ممارسة محببة لدى كل من البيض والسكان الأصليين. ولكن الإدمان على الخمور يصل إلى حد داءٍ ابتلي به السكان الأصليون بالإضافة إلى العنف الناتج عن السكر. تصف رايت البار فتقول إن «قطعة أرض صغيرة تفصل البار عن الجدران القبيحة المتسخة المدهونة بلون الخردل لمستشفى الأمراض العقلية المجاور، والذي يطفح بنزلائه من «الزنوج» والعنف يعمّ المكان برمته، سواء بين السكان الأصليين والبيض، أو فيما بين السكان الأصليين أنفسهم.

تقول حين بيرليز إن فوز رايت بالجائزة الأدبية الأولى في أستراليا جاء في لحظة مشحونة في العلاقات بين السكان الأصليين وحكومة أستراليا اليمينية. فقد قام جون هوارد رئيس الوزراء بمحاولة لاسترضاء هؤلاء السكان طمعاً في كسب أصوات انتخابية، فأعلن عن إجراءات لمحاربة الإدمان على الخمور والإباحية في المناطق الشمالية من البلاد، وقد طُلب من الكاتبة رايت المساهمة في هذه الحملة بالظهور في برامج تلفزيونية وإذاعية، لا باعتبارها روائية من السكان الأصليين فحسب بل كخبيرة في هذا الموضوع؛ فقد كانت، ولفترة طويلة ناشطة في مجال حقوق هؤلاء السكان وخاضت كفاحاً في الثمانينات من القرن الماضي لمنع الخمور في بلدة «تينانت كريك» الواقعة في المنطقة الشمالية؛ حيث يسكن السكان الأصليون. كما أنها كتبت كتاباً يحمل عنوان «حرب المسكرات» نشرت فيه وثائق تبين كيف أن جهود مكافحة الإدمان قد قوّضت على يد السلطان المحلية للبيض وصناعة الخمور التي يديرها ويملكها هؤلاء بالإضافة إلى المسؤولين البيض في سلك الشرطة المحلية.

ولأسباب انتخابية أيضاً أعلن هوارد عن خطط مصالحة وطنية مع السكان الأصليين واعداً بإجراء استفتاء حول مقدمة الدستور؛ بحيث تعكس مساهمة السكان الأصليين في وجوه الحياة في بلادهم، وقد شككت رايت في توقيت هذا الإعلان قائلة إن هؤلاء المسؤولين لا يفقهون معنى للمصالحة الحقيقية. غير أنها تقول إن رد الفعل الإيجابي في استقبال روايتها كار بنتاريا إنما ينبع عن وجود روح جديدة لدى الأستراليين البيض إزاء السكان الأصليين. وأضافت إن هنالك عدداً متزايداً من الأستراليين من ذوي النوايا الحسنة يريدون التعرف أكثر فأكثر على وضع السكان الأصليين.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن محاولة رشوة قد فشلت فشلاً ذريعاً. فلم يفشل حزب هوارد في الانتخابات الأخيرة فحسب، بل إنه هو نفسه خسر مقعده في الانتخابات، مما يعتبر وصمة عارٍ في جبينه بعد أن امتد حكمه لأستراليا لفترة أحد عشر عاماً.

ويجدر بنا أن نشير هنا باقتضاب شديد إلى مدى ارتباط السكان الأصليين والسكان البيض بأرض تلك القارة التي تقبع في أقصى شرق كرتنا الأرضية. فالدلائل التاريخية تشير إلى أن هؤلاء السكان الأصليين وصلوا إلى القارة قبل أربعين ألف سنة على الأقل. أما المستوطنون البيض فقد وصلوا منذ فترة قد لا تتجاوز القرن الواحد إلا بقليل، وبدؤوا فور وصولهم بالتحكم برقاب السكان الأصليين إبادة واضطهاداً، وانتزعوا أراضيهم وحصروهم في مستوطنات معزولة، وقد تقلص عددهم بحيث لم يعد يتجاوز النصف مليون نسمة. ولكن هؤلاء أخذوا يرفعون أصواتهم مطالبين بحقوقهم كبشر متساويين.■

المبدع والحرمان

رئيس التحرير

ثمة فكرة وردت في أحد حوارات الأديب الكولومبي المعروف غابرييل غارثيا ماركيز؛ فحواها أنه حرم من ملذات الطعام في مقتبل العمر، لعدم قدرته على دفع تكاليفه، وحرم منه في ما تلا ذلك من سنين لأسباب صحية!

هذا الحرمان المتواصل من إحدى الحاجات والرغبات الإنسانية الأساسية.. لم يحرمنا من إبداعات الأديب العالمي ذائع الشهرة؛ بل ربما كان ذلك من (محاور) مولدات الإبداع لديه..!

ولا يعني هذا في حال من الأحوال ضرورة تجويع الأديب أو فرض الحرمان (أي حرمان) عليه؛ بل على العكس من ذلك؛ يفترض أن ينال الأديب ما يستحق إبداعه؛ وما يتطلبه حضوره الحر السليم من وسائل الكفاية والعيش الكريم في أي زمان وأي مكان...

وتبقى له حريته في اختيار ما يريد، والعزوف عما لا يروقه؛ فمن المبدعين من يعيش نباتياً، ومنهم من يحب العزلة، وآخرون يستمتعون بالسفر والترحال والتعرف إلى الكائنات والبيئات والعلاقات في الوقت الذي لا يهم آخرين ذلك..

وقد تخلى الشاعر عبد الله الفيصل عن الإمارة وحياة الترف والقصور، واختار حياة شعرية بسيطة ومنعزلة؛ كما تخلى ليوبولد سينغور عن رئاسة السنغال ليتفرغ لهوايته الأدبية ونشاطه الثقافي العالمي، في الوقت الذي سعى إلى المناصب والمسؤوليات أدباء، أو تبوأها آخرون؛ سياسية أو اقتصادية أو ثقافية.. مع فروق في التأثير والتأثر من أديب إلى آخر..

أعود إلى القول: إن من غير الإنساني أن يتعرض الأديب للحرمان، ناهيك عن أن يفرض الحرمان عليه!

لكن من غير الإنساني أيضاً أن لا يحس الأديب بحرمان الآخرين، أنّى كانوا، وأن لا يكون له موقف في الدفاع عنهم وتبني قضاياهم؛ سواء عبر كتاباته، أو في سلوكه. ويزداد

الأمر خطورة إذا ما مارس هذا الأديب الحرمان على أدباء آخرين لمجرد اختلافهم في الرأي أو الإبداع.

وتتعدد أوجه الحرمان بتعدد الحاجات وتنوع الرغبات، ولكن تأثيراتها تكاد لا تختلف كثيراً، بدءاً من المشي الحافي لعدم القدرة على الاحتذاء، وانتهاء بالدفن العاري لعدم القدرة على الحياة غير المحدودة..

وما بينهما من نواتئ حادة تقليدية أو مستجدة، تجعل الكائن (الإنساني) في شحذ مستمر لقدرته على الصبر والمصابرة، والصمود والمواجهة، والسعي إلى تغيير ما يستطيع من شروط، وتحسين ما يمكن من ظروف لا تخصه وحده؛ بل تشمل الآخرين بمختلف شرائحهم وتنوعهم، وآرائهم، وأفكارهم.. حتى تلك التي لا تناسبه، أو تلك التي لا تنسجم مع ما يرى أو يعتقد.

إن رغبة الأديب بالتقشف لا تعني فرضه على الآخرين، كما لا يعني الاستطراد في تشجيعهم على ما يريدون، بصرف النظر عن أحقيتهم في الحصول عليه، أو بغض البصر عن إنسانية ما يطلبون، وقابليته للتحقق والاقتناع بجدواه.

كما أن رغبة الأديب بالانعزال لا تعني حياديته عما يجري خارج حيزه، وسلبيته حيال ما يتعرض له الآخرون...

وزهده في الحياة لا يعني تزهيد الآخرين منها، وازدراء محبيها..!

ومن غير المقبول أيضاً فرض معاناة الأديب الذاتية على الآخرين، كيما يصبح شغلهم الشاغل..

وفي المقابل ليس من حق الآخرين النيل منه لأفكاره المغايرة، وإبداعاته المتشائمة، وسلوكه المختلف..

وليس من حقهم ازدراؤه أو حصاره أو التشفي منه؛ بل من الواجب النظر إلى حاله بكثير من الأهمية والمسؤولية التي تعني الكثيرين؛ وقد يكون لها أصداء إنسانية عامة وإيقاعات كونية. ومن واجب الآخرين أن يكونوا متابعين أو مهتمين أو مسؤولين، وأن يكون لهم الوقت والدافع والجدية لإنصافه، أو لإنصاف أنفسهم من الحياة، وبؤس الظروف التي قد يكونون اعتادوا على ظلاماتها، وأصبحوا كالشاة المذبوحة التي لا يؤلمها السلخ.

إن المبدعين بوصلة الحياة، وهم بإشاراتهم يساهمون في تصويب الاتجاه؛ كما أن في سكوتهم أو غيابهم أسباباً ملحة لمعاينة الحياة التي يشوبها الكثير مما هو غير المنطقي.

وفي كلا الحالين فائدة وضرورة وجدوى.■